



**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП  
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ  
КАТЕДРА : ЕТНОКОРЕОЛОГИЈА**

**Благица Илиќ**

**СЦЕНСКА АДАПТАЦИЈА НА ГРАДСКИ ИГРИ ОД ВЕЛЕС**

**- МАГИСТЕРСКИ ТРУД -**

**Штип, 2014**

**Благица Илиќ**

**Сценска адаптација на градски игри од Велес**

**Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип**

Комисија за оценка и одбрана

Ментор: Доц.м-р Владимир Јаневски

Член:

Член:

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП

ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ

КАТЕДРА ЗА ЕТНОКОРЕОЛОГИЈА

Име и презиме на кандидатот: Благица Илиќ

Наслов на тезата:

- МАГИСТЕРСКИ ТРУД

Штип, месец и година

Наслов на тезата:

Сценска адаптација на градски игри од Велес

Членови на комисија за оценка и одбрана

Претседател:

Член:

Член:

Научно поле: музичка уметност

Научна област: Етнокорееологија

Датум на одбрана: \_\_\_\_\_

Датум на промоција: \_\_\_\_\_

## Рецензирани и објавени трудови од истражувањето:

1. В.Јаневски, А.Витанова, Б.Илиќ. (2008) Танци и народни ора, Прирачник за настава по изборниот предмет Танци и народни ора, Биро за развој на образованието, Скопје ;
2. Б.Илиќ. (2010) Обредните поворки во традицијата на Македонците, нивното изворно значење и функција во современата средина, Зборник на трудови II, Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола,;
3. Б.Илиќ. (2011) Класификациски систем на традиционалните игри во делото на Љубица и Даница Јанковиќ, Годишен зборник, Факултет за музичка уметност, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, 2/2;
4. Б.Илиќ. (2011) Карактеристиките на традиционалните игри во градските средини Скопје и Тетово од XIX и почеток на XX век, Зборник на трудови III, Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола;
5. Б.Илиќ. (2012) Дефинирање на некои етнореолошки поими, Зборник на трудови IV, Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола;
6. Б.Илиќ. (2012) Релевантни етнореолошки и етнологски карактеристики на орото Ибраим оџа, претпоставка за следење на регионалната идентификација, Годишен зборник, Факултет за музичка уметност, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, 3/1;
7. Б.Илиќ. (2013) Орскиот репертоар во градот Велес и околината со посебен осврт на свадбената игра Мавили, Зборник на трудови V, Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола;



- СЦЕНСКА АДАПТАЦИЈА НА ГРАДСКИ ИГРИ ОД ВЕЛЕС

- *Апстракт:* Овој труд ќе произлезе од кореолошко-етнолошкото проучување на орските, вокалните и инструменталните традиционални обележја од градот Велес и велешката околина од крајот на XIX и текот на XX век. Создавањето елаборат за подготовка на сценска адаптација ќе биде основа за прагматичната цел, односно за создавање на сценско-уметничка адаптација и презентација на истата. Сценските решенија се дел од свадбениот обреден циклус, со најголема доминантност на традиционалниот орски сегмент претставен во придружба на чалгиски инструменти кои од крајот на XIX до првата половина на XX век биле активни во градот Велес низ повеќе чалгиски состави, локално именувани како тајфи. Кон крајот на XIX век, во градските средини на Македонија вклучувајќи го и градот Велес, се наметнува новиот моден стил *ала Франга*, како начин на идентификација превземен од француското или западното модно влијание, претставен преку облековниот инвентар на учесниците во сценската адаптација. Како звучно-естетско надополнување на планираната сценска адаптација ќе се примени и вокалната изведба на традиционални песни кои според техниката и стилот на изведување го отсликуваат градскиот чалгиски мелос.

- *Клучни зборови:* свадбени обичаи; чалгиска музика; носија ала Франга; Рамно велешко; Адана; Ибраим оџа; Мавили.

- URBAN DANCES FROM THE CITY OF VELES ADAPTED FOR STAGE

- *Abstract:* This thesis is a result of the choreological and ethnological study of the dance, vocal and instrumental traditional features of the city of Veles and its surrounding area of the period from the end of the XIX and over the course of the XX century. Developing a study for preparation of stage adaptation was the basis of the pragmatic goal, that of creating a artistic adaptation for stage and its presentation. The solutions for stage are a part of the wedding ritual cycle, mostly dominated by the traditional dance segment which was presented with traditional chalgia instruments accompaniment. From the late XIX to the first half of the XX century these instruments were actively used in the city of Veles by several chalgia bands, locally called *taifi* (groups). Towards the end of the XIX century, the new fashion style *ala Franga* started to impose itself in the Macedonian urban areas, including the city of Veles, as a means of identification taken from French or western fashion influence and represented by the clothing inventory of the participants in the stage adaptation. Used as sound and aesthetic complement of the envisioned stage adaptation, there was vocal performance of traditional songs which according to the technique and performing style reflect the city chalgia music.
- *Key words:* wedding customs; chalgia music; ala Franga costume; Ramno Veleshko; Adana; Ibraim Odja; Mavili

## **СОДРЖИНА**

<b>Вовед.....</b>	<b>10</b>
<b>I Теоретски дел.....</b>	<b>14</b>
<b>1. Дефинирање и развој на поимот сценска адаптација.....</b>	<b>14</b>
<b>2. Елаборат за сценска адаптација.....</b>	<b>20</b>
2.1 Програмски концепт.....	20
2.1.1 Појдовни идејни решенија.....	20
2.1.2 Етнографски карактеристики на градот Велес и велешката околина.....	22
2.1.3 Простор за игра.....	25
2.1.4 Наслов на сценската адаптација.....	26
2.1.5 Полова определеност.....	26
2.1.6 Социјални аспекти.....	29
2.1.7 Методолошки пристап.....	30
2.2 Издржаност.....	32
2.2.1 Традиција.....	32
2.2.2 Дефинирање на потреба.....	33
2.2.3 Можност за имплементација.....	34
2.2.4 Бројност на учесници.....	36
2.2.4.1 Улоги на учесниците.....	36
2.2.5 Возраст како категорија.....	37
2.2.6 Цели и резултати.....	37
2.2.7 Порака-емитување на информации.....	38
<b>3. Извори и материјали.....</b>	<b>39</b>
3.1 Пишани извори.....	39
3.2 Визуелни извори.....	47
3.2.1 Филмови.....	48
3.2.2 Концертни снимки.....	49
3.2.3 Теренски снимки.....	49
3.2.4 Фотографии.....	50
3.3 Аудио материјали.....	51
3.4 Архивски материјали.....	51

<b>4. Придружни елементи.....</b>	<b>52</b>
4.1 Вокални содржини.....	52
4.2 Музички инструменти.....	55
4.3 Носија.....	57
<b>5. Етнолошки и етнокорелолошки карактеристики на сценската адаптација.....</b>	<b>61</b>
5.1 Велешките свадбени маршови.....	61
5.2 Оро Рамно велешко.....	62
5.3 Оро Адана.....	66
5.4 Оро Ибраим оца.....	71
5.5 Игра Мавили.....	76
<b>6. Реализација.....</b>	<b>82</b>
6.1 Сценски концепт- сценска организација.....	82
6.1.1 Легенда на симболи.....	82
6.1.2 Учесници.....	83
6.1.3 Сценарио и координација на сцена.....	84
<b>II Практичен дел.....</b>	<b>120</b>
<b>1. Имплементација во ансамбл.....</b>	<b>120</b>
1.1. Оперативен план .....	120
1.1.1 Теоретска тематска разработка.....	120
1.1.2 Методска анализа на сценски решенија.....	120
1.1.2.1 Задачи за подготовка на орски содржини.....	121
1.1.2.2 Задачи за подготовка на вокалните содржини.....	121
1.1.2.3 Задачи за подготовка на музички инструментални содржини.....	121
1.1.3 Вклопување и повторување.....	122
1.1.4 Улога на авторот-пренесувач на сценската адаптација....	122
<b>2. Сценска презентација.....</b>	<b>124</b>
2.1 Простор за презентација.....	124
2.1.1 Димензии на сцена.....	124
2.2 Озвучување.....	124
2.3 Осветлување.....	125

<b>ЗАКЛУЧОК.....</b>	<b>126</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>128</b>
<b>ПРИЛОЗИ .....</b>	<b>130</b>
1. Методски приказ на наставен час.....	130
2. Етнокорееолошка методска анализа на играорни содржини од сценската адаптација.....	133
3. Вокални содржини.....	143
4. Мелографски записи.....	146
5. Кинетографски записи.....	153
<b>СПИСОК НА СОГОВОРНИЦИ.....</b>	<b>156</b>
<b>ФОТОГРАФИИ.....</b>	<b>158</b>
<b>КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>186</b>

## Вовед

Сценската примена на елементите од народното творештво во Македонија, покажа растечка потреба од средината на XX век. Народната уметност се повеќе навлегуваше на современата сцена преку организираните фолклорни смотри и фестивали во градовите и селата, првенствено истакнувајќи ја традиционалната игра, со која паралелно се појавуваа и традиционалната песна, музиката, народната носија како и обичајните елементи од руралната традиција. Без разлика дали стануваше збор за селската или градската народна уметност нејзините сценски форми и видови беа различни (од едноставни полукружни форми на традиционални ора и песни; преку посложени играорни сплетови со помала или поголема авторска интервенција, до разни кореографски решенија на повеќе или помалку стилизирана играорна обработка).

Предметот на интерес во овој труд ќе биде насочен кон креирање на сценска адаптација на градски игри од Велес, тематско-содржински сублимирана во свадбениот обреден систем во градот Велес, во периодот од крајот на XIX и текот на XX век. Подрачјето на интерес е утврдено и преку самиот наслов во трудот, директно поврзано со народната танцова уметност. Во потесен контекст сметаме дека употребата на уметничката категорија *игра* во самиот наслов ќе биде соодветна, затоа што во сценската адаптација покрај доминантноста на традиционалните орски содржини, ќе биде опфатена и синкретичната творба *Мавили*. Истата, според структурните елементи (движења со драмски елементи), припаѓа на пошироката уметничка категорија позната како традиционална игра во која секако припаѓаат и орските форми и содржини.

Традиционалната игра претставува етничко-културна категорија која може да биде разгледувана од повеќе аспекти, но според предметот на интерес, пристапот на проучување на нејзината содржина ќе биде етнокореолошки и ќе се одвива во неколку фази.

Во првата фаза беше направено теренско истражување како почетен и важен сегмент од уметничко-творечкиот процес во која спаѓаше и теориската и материјалната подготовката за истото. Како најсоодветен во оваа фаза го

користевме историскиот критериум со помош на кој ретроспективно, преку животните искуства на соговорниците, прегледувањето на пишаните извори, архивските материјали, фотографиите и аудио-видео материјалите, добивме сознанија за орските и музичките содржини во градот Велес, како и причини за нивно опстојување, менување или исчезнување.

Теориската подготовка даде основа за реализирање на теренски истражувања кои временски се одвиваа неколкукратно. Во текот на 2006 година беа посетени селата Голозинци и Еловец во етничкиот предел Азот, потоа во периодот од 2009 до 2013 година, селата Богомила, Теово, Нежилово, Ореше (Азот) и во повеќе наврати и градот Велес, регистрирајќи соговорници по потекло од градот и доселеници од локалните места Нежилово, С`лп, Бузалково, Мартолци, Стари Град и Раштани. Од оваа почетна фаза беше приложен транскрибиран теренски материјал со аудио-видео запис од 487 мин. и интервјуирани 29 соговорници на возраст од 50 до 90 години. При реализација на истражувањето беше употребен дескриптивно-интерпретативниот метод, со цел да се утврдат етнокоролошките карактеристики преку искуствата и сознанијата на поединци или група луѓе како некогашни учесници, денешни сведоци и интерпретатори на традиционалното орско и музичко творештво.

Со цел да се добијат сознанија за современата состојба на изведување на ората и денешниот светоглед за истите, споредени со нивната состојба во минатиот период, беше употребен компаративниот метод. Овој метод помогна и во споредбените влијанија и врски помеѓу селската и градската традиција.

Одредено значење се придаде и на функционалниот метод, бидејќи орското и музичкото наследство се појавуваат како важен придружен сегмент во животот на заедницата, посебно во минатото, извршувајќи важни функции како во обредната свадбена, така и во секојдневната соборско-празнична сфера. Во рамки на предвидените методи се користеа следните техники:

Собирањето на емпирискиот материјал беше реализирано преку планиран и систематски подготвен разговор со соговорниците, односно техниката на слободно интервју, индивидуално и групно, во зависност од приликите при истражувањето. Беше применето и неколкукратно партиципативно набљудување при интерпретацијата на орските и музичките

содржини во текот на истражувањето, комбинирано со техниката на интервју, како и набљудување на веќе постоечките видео записи од концертни снимки, документарни филмови, свадбени или празнични прослави конкретно врзани за предметот на истражувањето.

Операционализацијата на техниките на истражување беше остварена преку аудио-визуелни помагала (фотоапарат, видео камера, диктафон ) со чија помош се реализираа интервјуата и задачите на партиципативното набљудување.

Од анализата и обработката на податоците добиени во првата фаза, целта на истражувањето ќе биде изработка на елаборат за сценска адаптација кој треба да ја оправда сценската презентација на истата чија изработка ќе биде втората фаза од истражувачкиот процес. Структурата на елаборатот ќе содржи неколку развојни фази на обработка:

1. Појдовни идејни решенија;
2. Извори и материјали;
3. Придружни елементи;
4. Реализација.

Преку елаборатот ќе се направи интердисциплинарен пристап и комбинирање на неколку теоретски перспективи кои припаѓаат воглавно на дисциплините како етнокореологија, етномузикологија и етнологија-антропологија.

Во третата фаза ќе следи интерпретација на сознанијата од елаборатот, односно практична подготовка на сценско–уметничка адаптација и сценска презентација на истата. За сценска подготовка на адаптацијата ќе биде користен метод на демонстрација како и соодветни сценограми, како основа за поставување на сценските решенија, преку симболи за учесниците, нивните антрополошки позиции и координирани сценски движења.

За кореолошкото и музичкото разложување ќе бидат употребени кинетограми и мелограми како и практична корепетиција на тапан и кларинет во текот на првите пет проби. Во останатите четири сценски проби ќе биде вклучен целиот инструментален состав. Во подготовката на сценската адаптација ќе учествуваат студенти од катедрата за етнокореологија при Факултетот за музичка уметност во Штип и ученици од насоката за



традиционална музика и игра од ДМБУЦ „Илија Н. Луј“ од Скопје. Времето на подготовка ќе биде два месеца со реализирани девет сценски проби и една костим проба во просториите на Средното музичко-балетско училиште „Илија Николовски – Луј“ во Скопје.

Сценската презентација на адаптацијата насловена како „Од Којник до Прцорек“ ќе се реализира на сцената во Мултимедијалниот центар во Штип. Планираното време на изведување на сценската адаптација е 13 минути.

Очекуваните резултати од истражувањето, анализата на материјалот и подготовката на сценската адаптацијата ќе бидат насочени во два правци. Добивање на релевантна сценско-уметничка творба составена од избрани традициски елементи специфични за велешката заедницата на која и припаѓаат, која сакаат да ја претстават и со која се идентификуваат.

Вториот очекуван резултат е имплементацијата на истата во репертоарската програма на фолклорните ансамбли првенствено во градот Велес и во сите останати пошироко во Македонија, кои имаат потреба од истата.

## **I. Теоретски рамки**

### **1. Дефинирање и развој на поимот сценска адаптација**

Орската традиција во Македонија во својот развој до денес, претрпела многу промени. Традиционалните ора не ги познаваат границите на временско и просторно врамување. Тие се во постојан процес на создавање како одраз на моменталната состојба во заедницата, општеството, културата или обележје на модата, вкусот. (Васић, 2005:53)

Кога станува збор за Македонија, со текот на времето се создале одредени играорни форми кои во различни културно-историски периоди и во различни пределски целини се надоградувале, достигнувајќи кулминација во почетокот на XX век. Во тој развој, со се поголемиот пробив на европската цивилизација (почеток на XX век), традиционалната игра станувала се повеќе интересна за широките маси кои Македонија ја доживувале како примамлива земја на културни различности. Поставена во центалниот дел на Балканскиот Полуостров, успеала да се наметне со разнолично традиционално играорно наследство, побудувајќи интерес кај познавачите на традиционалните вредности, во правец на истражување, анализирање и презентирање на оваа народна уметничка категорија. (Јаневски, 2012:4)

Сестрите Даница и Љубица Јанковиќ во дваесеттите години на XX век, биле првите кои правеле сериозни кореолошки истражувања во Македонија, а воедно и први мотиватори на селското население, нивните традиционални форми да бидат прикажани и надвор од нивната етничка заедница, извлечени од традиционален контекст. Таков е примерот со играорната група од селото Велмеј (Охридско Поле), од селото Миравци (Бојмија), играорната група од Раштак (Скопска Блатија) како и познатата играорна тајфа од Лазарополе (Мала Река). Овие играорни групи уште во триесеттите години на XX век на балканските и западноевропските сцени во Германија, Белгија, Србија, Хрватска, Словенија ги поставуваат првите кружни сценско-уметнички форми, поточно првите форми на сценско адаптирање на орската и музичката традиција. (Дунин; Вишински, 1995:31)

Како резултат од основањето на професионалните фолклорни ансамбли во поранешните социјалистички земји во Европа, по примерот на првиот Руски

државен ансамбл за народни танци од Москва „Мојсеев“ во 1937 година, под раководство на балетскиот педагог Игор Мојсеев, во мај 1949 година беше основан првиот и единствен државен професионален ансамбл за народни игри и песни на Македонија, „Танец“ од Скопје.

Улогата на Мојсеев во креирањето на структурата на народните ансамбли на Балканот, е тоа што тој е основоположник на нов сценско-уметнички жанр – сценската народна игра. (Дунин,Вишински,1995:32,33)

Инспириран од народната уметност, од постојаните традиционални игри создава нови форми - кореографии на народна игра, базирани на мотиви и драмски елементи од народното творештво. Нивната структура и содржина се темелат на руското балетско искуство, опфаќајќи за прв пат масовно вклучување на целиот играорен состав на сцена, истакнување на група солисти како и симфониски оркестар надополнет со народни инструменти. (Смирнов, 1986:33-34)

Игор Мојсеев се стремел кон сопствено уметничко творештво во народните кореографии и со својата прва повоена претстава на таканаречени „фолклорни“ кореографии во 1945-1946 година ги обиколил словенските земји наметнувајќи го советскиот модел на организација на професионалните ансамбли за народни игри и песни во поранешна Југославија. (Дунин;Вишински,1995:33)

Првите сценски адаптации во ансамблот „Танец“ (во период од 1950 до 1953 година) поради одсуство на стручен кадар во истражувањето и подготвувањето, се пренесувани од вешти играорци од селските средини со задржување на орскиот и музички традиционален контекст во изведбата.

Ваквиот период во почетокот се покажал како добар, задоволувајќи ги основните потреби и информации за традиционалната игра, но постепено во шеесетите и седумдесетите години на XX век, не биле задоволени критериумите за естетиката на сцената кои во тој период биле диктирани од поранешниот социјалистички уметнички светоглед, создавајќи нови форми на изразување (разни геометриски сценски решенија, масовно учество на сцената, создавање и вклученост на народен оркестар со динамика во темпото на игра во корист на атрактивноста со бавен почеток и експлозивен крај, како и стилизирање на народните носии). (Јаневски,2012:5)

Во пеесеттите година на XX век играорецот на „Танец“ Г.Василев стекнал формална кореографска подготовка во Бугарија каде што Мојсеовиот стил веќе бил распространет. Неговата кореографија „Седенка“, е првата македонска кореографија што го прифатила трендот за вклучување на целокупниот ансамбл на сцената, со многу просторни промени на сцената и музички аранжман за оркестарска придружба.(Дунин;Вишински,1995:40)

Со развојот на кореолошката едукација во Македонија од 2001 година се појави потреба од стручно подготвување и реализација на сценските адаптации, задржувајќи ги законите и принципите на традиционалната уметност.

Основниот модел за релевантна подготовка на адаптација го дефинираше професорот Владимир Јаневски, посочувајќи ја неопходноста од теренското истражување преку соодветни техники и методи за етнокореолошките истражувања и создавање на систем за изработка на елаборат за сценска адаптација истакнувајќи пет фази за негова обработка:

1. Појдовни идејни решенија;
2. Извори и материјали;
3. Придружни елементи;
4. Реализација;
5. Рецензии

Јаневски своите анализи ги оформува со споредбено проучување на принципите за создавање сценски адаптации во Хрватска, Србија и Бугарија. (Јаневски,2011:3-9),(Јаневски,2012:4-9)

Во најголема мера го следи принципот на работа на хрватскиот познавач на народното творештво, етнокореологот Иван Иванчан кој смета дека релевантноста на сценската адаптација може да се потврди преку неколку основни критериуми кои истата треба да ги задоволи:

- Познавање на автентичниот материјал;
- Доживување на народната уметност на самиот терен;
- Пренесување на сопственото доживување на сцената;
- Познавање на законите на сцената и композицијата;
- Поседување на личен уметнички печат во творечкиот процес.

За сценските и композициските закони ги истакнува следниве принципи:

- а) **Принцип на динамичноста** - секоја сценска композиција и целокупната адаптација да тежнее кон нагорна линија, кон својата кулминација и завршница;
- б) **принцип на сценска рамнотежа** – статичка и кинематичка рамнотежа со помош на кои се тежнее, две или повеќе сценски движења да бидат ставени во одредена складност;
- в) **принцип на сценска перспектива** – секоја сценска композиција или нејзин дел да биде прегледно претставен;
- д) **принцип на сценски контраст** –настојување одредени последователни сценски решенија да бидат прикажани со одреден контраст во изведбата (од бавно во брзо движење; од едноставна солистичка форма да следи групна и сл.)(Иванчан, 1996:282-290)

Професионалното квалификување на кореографските кадри во Р.Бугарија започна многу порано од состојбата во Македонија, поточно, во 70-тите години на XX век се отвори можноста за високо кореографско образование. Кореографската балетска композиција од која се издиференцира кореографијата на народните игри наречена фолклорна кореографија, беше дефинирана како ритмичко-пластична организираност на човечките движења во целосно оформена, содржинска структура на уметничка творба. (Абрашев,2001:57) Според други автори од балетската уметност поимот кореографија во почетокот означувал фиксација на танцот, а подоцна неговото значење се проширило. Воедно кореографијата претставувал процес на поставување (компонирање на играта), а во XX век станала синоним за балетска уметност воопшто, со интегрирање на процес на креирање и сценска изведба.(Здравкова-Џепароска,2003:237)

Бугарските стручни кадри ги утврдија основните компоненти на балетската кореографската структура како **содржината, формата, темата и идејата** претставени во одредена конструкција:

- **експозиција;**
- **заплет;**
- **развојно дејствие;**
- **кулминација;**
- **расплет**(Абрашев,2001:283,284)

Современите структурални анализи на народната или „фолклорната“ кореографија во бугарската етнокореолошка дисциплина ги посочуваат следниве елементи:

- **елемент** (најмалите градивни единици на танцовата постановка-стапка, подскок, доскок и сл.),
- **клетка** (наједноставниот систем на танцови елементи составен од два или три елементи),
- **мотив** (најмалата композициска единица во танцот во која кинетичките елементи се споени пластично, ритмички и динамично во определена форма. Мотивот го определува карактерот на танцот),
- **фраза** (наједноставната композициска единица на танцот која ја претставува содржинската и формалната идеја во истиот),
- **секција** (поголема структурна единица која е составена од две или повеќе фрази),
- **дел** (голема структурна формација во танцот која се состои од различни и повторливи секции),
- **танц** (најголемата композициска единица, која ги соединува сите делови во еднообразност, во една целина. Еден танц се разликува од останатите по својата индивидуалност, структура, уметничко изразување, содржина и сопствено име.)

Како основни принципи за формообразување на народните танци се посочени: принципот на повторливост на сценски елементи; принципот на сценски контраст и принципот на сценска симетрија. (Илиева, 2007:31-38)

Во рамките на народната танцова уметност, паралелно со сценските адаптирања на народната игра во 50-тите години на XX век, се појавиле и одредени терминологички изрази. Како најадекватен за изразувањето на традиционалната игра на сцена станал терминот *кореографија*, а авторите на ваквите дела *кореографи*. (Јаневски, 2012:4-5)

Етимологијата на зборот *кореографија* потекнува од грчките зборови: *choreiō* со значење играње во круг и *graphein* со значење пишување или бележење, што во дефиниран контекст подразбира вештина на бележење на чекорите, движењата и фигурите во играта. Терминот кореографија е превземен од балетската уметност и во македонската народна танцова

уметност претставува авторско творештво од орската, вокалната и музичката традиција со создавање на делумна или целосна стилизирана уметничка форма. За жал кореографијата на народната сцена и како термин и како форма, многу често има несоодветна сценска примена (делото не ја потврдува содржината која се отсликува во насловот или делото целосно отстапува од вистинитоста на традиционалните вредности на одреден предел кој го претставува).

Авторот Јаневски смета дека како најрелевантна форма за сценска примена на традиционалните играорни и музички вредности е терминот *сценска адаптација на традиционална игра*. (Јаневски, 2012:5)

Дословно преведен, поимот сценска адаптација од етнокореолошки аспект значи, сценско приспособување и примена на традиционалните игри кои преку истражувачкиот процес се пронајдени на терен во автентична форма. Сценската адаптација на традиционалните музички вредности претставува синкретична уметност изразена преку човечките движења, гласови, звуци и драмско – мимички елементи.

Изведбата на сценската адаптација треба да претставува комуникациски настан помеѓу изведувачите и публиката, треба да поседува особина каде преку мноштво знаци (движења, мимика, гест, говор, песна, тон, шминка, фризура, костим, реквизити, декор, светло, музика и шумови), ќе создаде реконструкција на традиционалните доживувања, однесувања и вредности и ќе пренесе нови сознанија и уметнички импулси до примачите на истата. (Петровска-Кузмановска, 2002:26,31)

## 2. Елаборат за сценска адаптација

### 2.1 Програмски концепт

#### 2.1.1 Појдовни идејни решенија

Според тематско-содржинската структура сценската адаптација на традиционални игри од градот Велес, ќе опфати елементи од свадбениот циклус карактеристични за свадбите во градот Велес од крајот на XIX и текот на XX век. Свадбата како тема во репертоарот на фолклорните ансамбли е недоволно или воопшто неискористена како содржина, од што произлезе и потребата за идејното решение на адаптацијата.

Според досегашните теориски анализирања на свадбениот циклус во велешката свадбена традиција познати се неколку етапи:

1. Претсвадбени обичаи;
2. Подготовки за свадба;
3. Свадбени обичаи; и
4. Посвадбени обичаи.

Сценските решенија припаѓаат на категоријата *свадбени обичаи*, бидејќи во оваа етапа постои најголемата застапеност на ора, песни и обредни активности. Идејата беше со најголема присутност да се прикаже орската традиција при што ќе бидат презентирани три традиционални ора и една традиционална игра. Тоа се ората: *Рамно велешко*, *Адана*, *Ибраим оџа* и играта *Мавили*. Ќе бидат селектирани токму овие ора од неколку причини:

- Традициски опстојуваат и задолжително се изведуваат на велешките свадби (пример со орото *Рамно велешко*; играта *Мавили* и во поретки случаи и орото *Ибраим оџа*);
- Традициски неопстојуваат ниту во свадбената обредна, ниту во било која празнично-соборска прилика (пример со орото *Адана*);
- Поседуваат играорна и музичка структура која е адаптибилна за сцена со можност да биде задржана автентичноста на нивните стилско-играорни и музички карактеристики;



Сценската адаптација ќе биде оплеменета со вокалната и инструментална чалгиска традиција опфаќајќи три чалгиски песни од градот Велес *Белото Маре на Цинциови*; *Бог да го бие тој Ибраим оца* и традиционалната свадбена турска песна *Мавили*.

Изборот на песни за адаптацијата не е од најстариот слој на свадбеното обредно пеење, туку напротив, потребата е да бидат селектирани градски, едногласни песни кои се препознатливи во колективната свест на велешани, со певлива содржина и често присутни во велешката свадбена практика. За означување на почетокот на сценското решение ќе се употреби свадбениот *Невестински марш* и *Пречек* оро во инструментална изведба. Од големиот број свадбени маршови кои до средината на XX век, задолжително и активно се изведувале во велешките свадби (дури и по 10 и повеќе на една свадба), денес веќе ретко или воопшто не се свират. Доколку се побара да се отсвири некој марш тоа е *Невестинскиот марш*, кој како музички рецидив од едно минато време имаме потреба да го истакнеме во адаптацијата.

Орските и вокалните изведби ќе бидат со музичка придружба од чалгиски инструменти во состав на: канон, ут, кларинет, виолина и дајре затоа што се јавуваат како специфични и автентични за чалгиската музичката традиција на градот Велес.

Естетскиот сегмент во адаптацијата ќе биде претставен преку градски машки и женски костими, карактеристични за облековниот стил во науката познат како *ала Франга*, доминантен во градските центри на Македонија, од крајот на XIX и почетокот на XX век. Бидејќи во програмата на фолклорните асамбли во Велес, градската облековна култура не е воопшто застапена, а единствено во понова форма ја практикува групата *Распеани велешани*, се наметна потребата од нејзина сценска афирмација. Дел од облековниот инвентар е оригинален, додека поголемиот дел се реконструкции, веродостојни копии на оригиналните според крој, материјал и украси направени во работилницата на Доста Љотевска во Скопје.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Стручната помош беше направена од доц.м-р Владимир Јаневски во чија сопственост е целокупниот облековен инвентар во сценската адаптација „Од Којник до Прцорек“.

### **2.1.2 Етнографски карактеристики на градот Велес и велешката околина**

По својата географска положба, градот Велес зазема централна положба на територијата на Р.Македонија. Сместен е во долината на реката Вардар, како важен железнички јазол во Македонија, низ кого води главната железничка линија од Скопје за Солун. (Светиева, 2005:29)

По основ на етнографската припадност, во науката постојат различни класификации на градот Велес и околината. Една група ги сместува во Брсјачката етнографска целина, додека друга во Средно-вардарската етнографска целина. (Здравев, 1996:88; Паликрушева, 1996:12; Влаховиќ, 1973:16)

Велес се спомнува како населба уште во III век под името Вилазора, познат кај народот како Стариот или Долниот град. Денес, на местото на оваа средновековна населба се гледаат камени урнатини од бедемски сидови. (В.Кънчов, 1892:183)

Градска населба со денешното име Велес се спомнува за првпат во 1019г., во една грамота на Византискиот цар Василиј II. (И.Ивановъ, 1931: 552). Подоцна Велес припаѓа наизменично во состав на средновековната бугарска и српска држава, додека кон крајот на XIV век потпаѓа под турска власт. (Х.Чочковъ, 1929:20)

Ерата на стопанско издигнување на градот настапува во текот на XVIII век, период на сè поголемо вклучување на Турција и Македонија во средоземноморската и европската трговија. Патеписецот Јеротеј Рачанин при своето патување низ Македонија во 1704 година, забележува дека Велес во тоа време бил релативно развиен град со многубројно турско население, знаејќи го податокот дека во Македонија во текот на XVII и XVIII век Турците го сочинувале мнозинството на градско население, додека Македонците живееле главно по селата. Населението во Велес се зголемува благодареејќи на постојаниот прилив на македонскиот словенски елемент од соседните села и од влошувањето на нивната економска состојба поради засилената дејност на разбојничките банди, самоволијата на турската власт и земјопоседниците, зголемените државни даноци, модернизација на турската војска, честите епидемии, суши и глад. (Зograфски, 1961:52)

Доселувањето на влашкиот сегмент во Велес кон крај на XVIII век од Москополе и околните места во Епирската област, ја зголемија демографската стапка во Велес. Со зголеменото значење на сувоземниот транспорт и караванската трговија се истакнаа стопанско-географските предимства на Велес, а зајакна и неговата улога како транзитен пункт и средиште на сè поразвиеното градско стопанство.

Како резултат на предметот на истражување во овој труд, градските игри во Велес, нивото потекло, влијание и развој, неминовна е обработката и на околината која го опкружува градот од која се чувствувале влијанијата на орската и воопшто музичката традиција.

Познато е дека често според името на градот се именува и неговата најблиска област, а таков е случајот со Велес и неговата пространа околина наречена *Велешка* или *Велешко*. Лежи во Средното Повардарие, зафаќајќи ги сливните подрачја на реките Бабуна, Тополка и Отовица. На север и северозапад граничи со Скопската и Светиниколската општина, на исток со Штипската, на југоисток со Неготинската општина, на југ со Кавадаречката и на запад со Прилепската општина. (Синадиновски, 1967:49)

Велешкиот предел има свои подпредели кои се издвојуваат со свои специфики, како во однос на географскиот простор, така и во однос на традиционалната култура на локалното население. Тоа се подпределите *Азот* како мала затворена целина околу горниот тек на реката Бабуна, познат кај народот под старото име *Бабуна*. На левата страна од Вардар се протега подпределот *Ќучук-кол*, а на север од градот Велес во сливот на р. Тополка се наоѓа подпределот познат во етнолошката литература како *Северни велешки села* или во постариот народен говор како *Ќумурџи-кол*. Во најужниот дел од велешката област е подпределот *Клепа* или уште познат како *Велешка Клепа*. (Светиева, 2005, 35)

Во турскиот период, авторот Филиповиќ гореспоменатите подпредели ги забележал како помали административни единици наречени Кол. Тоа биле *Хас-Кол*, *Клепа-Кол*, *Ќумурџи – Кол* и *Ќучук – Кол*. (М.С.Филиповиќ, 1934:490-491)

Васил К`нцов во периодот на неговото истражување од крајот на XIX век пределот *Ќумурџи-Кол* го именувал како *Гро`от*, име за северниот рид на

градот Велес, според кое и целата област била именувана.<sup>2</sup> Како други пределски целини авторот ги спомнува *Клепа* и *Азот* од десната старн на р.Вардар и *Ќучук-Кол* од левиот брег на реката Вардар.(В.Кънчов,1892:188)

Според етнографските материјали на авторот Јован Трифуновски од областа на Бабуна и Тополка во втората половина на XX век, проучената област била поделена повторно на четири помали преодни целини: *Азот*, *Клепа*, *Горни села* и *Долни села*. Главната група на население ја претставувало македонското население, компактно посебно во пределите *Азот* и *Клепа*, помала група сочинувале исламизираниите Македонци наречени Торбеши, потоа Албанците и Бошњаците доселеници од пределот Санџак, населувајќи се претежно во селата од кои биле иселени Турците. До 1954-1960 година постоела и турска група на население која била иселена во тој период. (Трифуновски,1972:115)

Според карактеристиките на орската традиција, авторот Владимир Јаневски пределската целина *Азот*, ја класифицира во источното етнокорееолошко подрачје како резултат на сродниот орски репертоар кој е забележан на теренот (*Крстач*, *Арнаут*, *Калаџиџата*, *Пајдушкото*, *Ситното*). (Јаневски, 2010:63-64) Меѓутоа градот Велес во поглед на одредени стилски карактеристики и играорни обрасци во орската изведба на *Ибраим оца* и *Адана* како и уникатноста на свадбената игра *Мавили* која се сретнува единствено во градот Велес, стекнува засебни корееолошки елементи во кои покрај влијанија и преплетувања со соседните корееолошки подрачја: Источното, Северното и Југозападното, се издвојува и сопствен корееолошки идентитет.

---

<sup>2</sup> Во областа Гро`от, авторот Васил К`нчов ги наведува селата: Кара Буниште, Сълп, Влахчани, Белешевица, Рашани, Љевци, Дряново, Лесича, Г. и Д. Яблъчища, Баници, Отищено, Г. Раковец, Д. Раковец, Чашка, Еловец, Г. и Д. Оризар, Витанци, Босилци, Ново село, Крива Круша, Мелница, Голозинци.(Кънчов, 1892:192,193).

### 2.1.3 Простор за игра

Посебен простор за изведување на свадбената традиција на велешани бил куќниот двор. Тоа е најширокиот семеен простор кој нуди можност за играње на ората и бројните свадбени активности. Свадбите во Велес сè до 70-тите години на XX век се изведувале во дворовите, поконкретно сè до појавата на првите затворени простори за правење свечени веселби како ресторани, хотели, кафеани и слично, куќниот двор го заземал примарното место на обреден простор за правење свадба. Оваа практика е задржана и до денес при изведување одредени свадбени активности (пречек на сватовите и кумовата тајфа; заигрување на невестинскиот фустан и слично):

*- свадби само дома, дома се правело и по дворовите се играло.*<sup>3</sup>

Во сценската адаптација просторот на семејната веселба ќе биде дворот на велешката фамилија Кузеви, или домот на невестата Доне, имагинативно претставен преку сценскиот простор.

Просторот за играње, како во традициските култури, така и во современата заедница, немал неутрално значење. Напротив, просторот за игра за човечката заедница, поседувал општествено-социјална функција од една страна и обредна од друга страна. Преку него, во секојдневни прилики се остварувала социјалната комуникација во заедницата, а во посебни празнични прилики, со симболички дејствија, просторите за игра добивале мистични својства за кои било врзано верувањето за божјото делување врз заедницата на луѓето. (Солунчев, 2004:163)

---

<sup>3</sup> Галаба Петрова, родена Андова, 1926 година, во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

#### 2.1.4 Наслов на сценската адаптација

Во текот на осмислувањето на идејата за сценската адаптација, се развиваа неколку работни наслови. Според предметот на истражување во овој труд, поточно традиционалните ора од градот Велес, првичната насловна верзија гласеше „*Велешките ора*“. Бидејќи во текот на истражувањето и продлабочувањето во емпиријата за велешките ора, предметот на интерес се насочи кон сегменти од велешкиот свадбен циклус, како и учеството на еден од главните ликови во истата, невестата Доне, се наметна и втората верзија од можниот наслов, осмислена како „*Свадбата на Дона Кузева*“.

Следеше и трета насловна верзија „*Мавили*“ како резултат на специфичноста на оваа творечка синтеза од песна, игра и драмски елементи. Податокот дека со издвојувањето или истакнувањето на играта „*Мавили*“ ќе се маргинализираат останатите велешки ора, ја наметна и последната идеја за наслов.

Конечниот наслов на сценската адаптација ќе гласи „*Од Којник до Прцорек*“. Станува збор за два најстари маалски простори во градот низ кои поминувале свадбените поворки, се свиреле и пееле велешките свадбени маршови и песни, се играле најубавите ора, создавајќи автентичен градски простор низ кој пулсирал животот на велешани. Од оваа причина произлезе оправданоста на овој наслов.

#### 2.1.5 Полова определеност

Во минатиот период, поточно текот на XX век и периодот пред него, постоела дистинкцијата помеѓу мажите и жените во рамки на традиционалната игра, создадена од народното-обичајно право, со помош на која се креирала социјалната позиција на поединецот во рамки на хиерархиските норми кои владееле при играта (предноста на машките играорци наспрема женските; постарите играорци наспрема помладите; и сл.). (Јакимовска, 2009:78)

Оваа слика била карактеристика и за социјалните правила во игрите од велешката орска традиција кои постепено, со промената на општествено-културниот развој, избледнале и се замениле со поголема слобода во

заедничкото полово присуство на машките и женските играорци во текот на играта. Во постарата велешка орска традиција и воопшто во македонската народна култура (се мисли на текот на XIX век) забележително е машкото предимство во играта создавано како резултат на два меѓусебно испреплетени моменти:

- Природната полова и физичка предиспозиција на мажите во однос на жените;
- Општествено-социјално дефинираната предност на машките играорци во однос на женските на јавната социјално-морална сцена – соборот.

Во сценската адаптација од овој период ќе биде запазена машката полова доминантност преку орото *Адана* како исклучиво машко оро.

Меѓутоа приматот на жените во однос на традиционалната игра е доминантен во свадбениот комплекс, каде одредени ора имаат исклучиво женска изведба. Според исказите на соговорниците за улогата на жената во велешката свадба и според состојбата на свадбата во денешни рамки, се потврди водечката позиција или приматот на жената/невеста во ората со едноставен, рамен играорен образец, поточно ората од типот на *Лесното*. Овие форми на играорен образец (едноставно, наизменично чекорење или три пати кон напред, еднаш кон назад) се применувале во селската обредна пракса, а сè уште се играат и во градската свадбена пракса.

Стилски, жените во велешката орска традиција од крајот на XIX и почетокот на XX век играат одмерено и воздржано од повеќе причини. Оваа причина ја наложува патријархалното чувство за пристojност, социјалните и историските прилики, габаритноста на народната носија во празнични прилики и слично. (Васић, 2004:116-119) Со тоа постепено се детерминирала и споредбената улога на жената во играта. Истата била поставена во левата половина на орото играјќи заедно со мажите без поголеми скокови, вртења или посложени обрасци кои припаѓале на машката категорија играорци. (Јанковић, 1948:25)

Но, паралелно со овие традициски норми, во играта се појавува и исклучок како резултат на индивидуалните играорни својства, поточно талентот како психолошко-уметничка особина и на машките и женски учесници во играта. Талентот и желбата за игра се наметнувале како релевантни

критериуми за учество и привилегија во играта. Во велешката орска пракса од изјавите на соговорниците се појави пример кога *Машкото* оро типично за машката популација, го играла и жена клекнувајќи на колена, изведувајќи сложен играорен образец, поточно образец кој прилега на машката физиономија:

*- Машкото оро го играле, а ние на колена сне клекнуеле. Ехе, со синот, коа ќе се фанеме вака опа! Па овој знел Властимир ја шо сум праела, жива вода се праевме.*<sup>4</sup>

Рамноправниот удел на жените во играњето, мешаната структура при играњето (маж до жена или обратно) е вообичаена слика веќе од средината на XX век според изјавите на соговорниците, со оглед на нивната возраст. Еве неколку примери од соговорниците при истражувањето:

*- Можеше, се мешаа оти се играа се прави игри.*<sup>5</sup>

*- Зошто да не може, сеа нели викаме се изедначени.*<sup>6</sup>

*- Во Велес Ибраим Оца ете да речам, тоа оро го играле и мажи и жени го играат. Да. Играле и доста жени го воделе оро, многу така, како да речам, стабилно играле.*<sup>7</sup>

Во истражувањата на авторот Димовски во периодот по Втората светска војна, во орската традиција на поголем дел од Македонија сè уште постоело двоене на машкото и женското оро, кое во 70-тите години или периодот на истражувањето на авторот се забележува и во мешана играорна структура, сметана како нормална и вообичаена. Оваа состојба каде женското играње без предрасуди се изедначува со машкото, многу повеќе е изразена во играорната традиција на градовите, вклучувајќи го и градот Велес. (Димовски, 1977:14)

Преку следнава табела ќе биде прикажана половата присутност и детерминираноста на социјалните статуси во текот на сценската адаптација:

---

<sup>4</sup> Нада Гугинова, род. 1942 г. во с. Ораовец, мажена и живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>5</sup> Бена Трајкова, родена 1938г. во с. Бузалково, живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

<sup>6</sup> Петре Гугинов, род. 1940г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>7</sup> Бисера Зафирчева, род. 1946г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.



Назив на орото	Полова структура	Социјален статус според: функција, возраст или пол
1. <i>Рамно велешко оро</i>	Женска полова структура	Невеста – прва на орото и останати учесници
1 <i>Адана</i>	Машка полова структура	Предност на постари играорци, наспрема помлади играорци во редот на орото
2 <i>Ибраим оџа</i>	Мешана полова структура	Десна половина - машка структура Лева половина – женска структура
3 <i>Мавили</i>	Мешана полова структура	Младоженец кренат на стол, Невеста крената на стол, Изведување на обред

### 2.1.6 Социјални аспекти

Бидејќи во сценската адаптација ќе биде прикажан делот од свадбата во домот на невестата, ќе ја истакнеме улогата на невестата и нејзините родители преку *заигрувањето на Невестинското оро*. Изборот на ова сценско решение е од причина што и во некогашната и во денешната свадбена орска пракса во градот Велес, женската иницијација одела паралелно со остварувањето на репродуктивната моќ на младата невеста, идната мајка, жена, нудејќи и го местото *оровотка* при првото, почетно свадбено оро, во случајов *Рамно велешко* или во народниот говор наречено *Невестинското*.

Свадбен обичај кој досега сценски не бил претставен е *качувањето на младоженецот на стомна* во домот на невестата како дел од обредите со иницијација, со цел да се утврди неговата машка подготвеност во брачната заедница. Улогата на младоженецот ќе биде истакната преку ороводната задача во изведбата на орото *Ибраим оџа*.

Социјалните аспекти во адаптацијата ќе се прикажат и преку облековниот сегмент со истакнување на невестинскиот фустан од неговото *носење* кај невестата преку неговото *јавно прикажување* низ велешките сокаци

и маалски простори, потоа истакнување на социјалниот невестински статус со облекување на невестинскиот фустан и невестинскиот атрибут за покривање на главата- *дулакот*. За надополнување на естетската свадбена содржина ќе бидат користени и одредени реквизити: стаклени чокани за сватови; тепсии со кумовиот дар за невестата и бовча со невестинска руба, бастум за кумот, стомна и слично. Како модни надополнувања на градската велешка носија ќе се употребат машки капи-*палари*, женски капи-*капели*, машки skutалиња за ракијарите, крпа за младоженецот, фризури со *колак* и слично.

Бидејќи во свадбата учествуваат традициски утврдени солисти како младоженец, невеста, кум, мајка, татко, во сценската адаптација ќе се создадат амбиентални драмски дејства преку монологски и дијалогски форми на погореспоменатите солисти. Преку овие изразни моменти ќе биде посебно истакнат социјалниот статус на *кумот* како важен учесник и медијатор помеѓу машката и женската страна во текот на свадбата. Од етнокореолошки аспект ќе биде итакнато кумовото водење на машкото оро *Адана*.

Завршниот дел на сценската адаптација ќе се најави преку играта *Мавили* како носител на уште еден инцијациски обред, *качување и подигнување на младите на столови*, интегрирани во едно специфично драмско дејство со придружни традиционални елементи песна и музика. Овој драмски чин одел во полза на обезбедување плодност и благосостојба на семејството кое се создава.

### 2.1.7 Методолошки пристап

Етнокореологијата е релативно млада наука, иако се занимава со една од најстарите појави на човечкото општество – играта и тоа традиционалната игра во потполност, како и нејзините заемни односи со компонентите, нејзиниот континуитет и еволуција. Затоа, истата не може да се ограничи само на кореолошко или музиколошко проучување, а според своите општествени улоги, врската со народниот живот, со општествено-историските и културните аспекти, бара и историско и етнолошко проучување. (Младеновић, 1973:1)

Во текот на истражувањето на овој труд ќе биде применет квалитативниот пристап како резултат на самата природа на проблемот на истражување. Во

овој случај проблемот на истражување произлегува од етнокорееолошката научна дисциплина која припаѓа на општествено – хуманистичките науки во кои квалитативните истражувања имаат најсоодветна примена. Квалитативното истражување ќе ги опфати суштинските корееолошки, етномузиколошки и етнологски карактеристики на традиционалните игри.

За категоријата традиционални ора и игри, ќе бидат утврдени следниве сегменти:

- стилски карактеристики,
- музичка придружба,
- сознанија,
- места и прилики на нивно изведување,
- влијанија и врски со локалната средина,
- социјални аспекти

Истражувањето ќе биде теренско преку прегледување на стручната литература како и теренското собирање на емпирискиот материјал.

Како најсоодветен во првата фаза на теориската подготовка го користевме историскиот метод со помош на кој ретроспективно, преку животните искуства на соговорниците, прегледувањето на пишаните извори, архивските материјали, фотографиите и аудио-видео материјалите, добивме сознанија за орските и музичките содржини во градот Велес, како и причини за нивно опстојување, менување или исчезнување

Истражувањето од една страна ќе биде индивидуално, спроведено како поединец, а во третата фаза на подготовка на сценската адаптација ќе биде групно, со учество на стручни соработници:

- Музички соработник (за подготовка на инструменталните и вокалните содржини; за изработка на мелографски записи);
- Соработник за костимографија (користење и употреба на облековниот инвентар; изработка на дел од облековниот инвентар);
- Соработник – етнокорелог (за изработка на кинетографските записи);
- Соработници- уметници (учесници во сценската адаптација)

Истражувањето ќе се реализира и практично преку подготовка и изведба на сценската адаптација. Во оваа трета фаза при практичната подготовка на

сценската адаптација и сценска презентација на истата, ќе се користи методот на демонстрација, како основа за поставување на сценските решенија.

Најголемиот практичен дел ќе се состои во изработка на сценски концепт со легенда на симболи за учесниците и нивното движење по координатни точки; 14 сценограми и дескриптивен опис на 24 сценски решенија кои ќе го сочинуваат сценариото за адаптацијата.

Во корист на поефикасна подготовка на адаптацијата за играорните содржини во прилог ќе биде приложена кореолошка методска анализа (назив на орот, потекло, кореолошка припадност, метроритмичката структура и опис на играорните обрасци со прилог на кинетограмски и мелографски записи за истите).

Во однос на формата на ората, ќе биде застапен отворениот круг со правец на движење од лево кон десно, со ороводец<sup>8</sup> на почетокот на орот и опашкар на крајот на истото. Ќе биде избегната брза сценска промена на настаните и воопшто ќе биде изоставена сценска геометрија која во автентичната велешка орска пракса не постои.

## **2.2 Издржаност**

### **2.2.1 Традиција**

Свадбата во сценската адаптација насловена како „Од Којник до Прцорек“ ќе биде земена како основна тема, бидејќи, овој семеен настан до денес е неизоставен значаен настан во севкупниот животен циклус на велешани со свој традициски континуитет. Свадбата во целост ги сублимира речиси сите важечки семејни норми, религиозни, економски, социјални, културно-естетски и ред други, поврзани со секојдневното живеење на поединецот и заедницата, а според тоа воопшто не е чудно што за неа е врзана важна човечка потреба – играта.(Жежел-Каличанин,2008:5)

---

<sup>8</sup> При теренското истражување беа забележани повеќе термини за називот на првиот /та што го води орот: *на танецот, танчарија, коловоџа*, а за последниот/та на орот беа забележани називите: *опашкар, ќецот, опашка*.

Од теренското истражување стана јасен фактот дека денес во велешките свадби, зачувани се голем број обредни активности и покрај нивните промени, редукција на некои постари и влијание на нови обичајни елементи. Во селектираните традиционални ора и играта Мавили се отсликуваат пластови од постарата играорна култура, што воедно ги прави интересни за набљудување и анализа, како и оригинални за интерпретација на сцена.

### **2.2.2 Дефинирање на потреба**

Потребата да се забележи застапеноста на традиционалните игри и нивните секундарни обележја како песната, музиката и носијата, со цел да се добие сценско-уметничка претстава за истите, во временски период кој го отсликува градскиот начин на живот во Велес, ќе ја поттикне можноста од изработка на нивна сценска адаптација.

Со навлегувањето на народната уметност на сцена од своите почетни форми во средината на XX век, предмет на интерес постојано беа традиционалните вредности на селската култура. Тоа беше една од причините претстојната сценска адаптација да поседува градски карактер со чалгиско музичко обележје и градска облековна култура според западноевропскиот моден стил *ала Франга*. Во Македонија сценските адаптации со градска тематско-содржинска структура се прилично дефицитарни, нудејќи голем број непроучени идејни решенија како квалитетен предизвик за релевантна сценска обработка.

На подлога на традиционалните, многу од ората се појавуваат како градски ора пред сè условени од градскиот начин на движење и облекување, прилагодени на помали маалски или затворени простори на изведување. Со незначителни отстапувања или варијанти во обрасците, некои од ората кои биле пренесени во градот, ги задржале старите називи познати во автохтоната селска традиција како на пример *Калајџијата*, *Рамното*, *Башиноселското*, но кај некои настанала нова градска идентификација постепено наметната од музичарите во градот од турско и ромско потекло. Таков е случајот со орото *Адана* познато под тоа име во градот Велес, а во соседниот велешки предел

Азот сретнато како *Шаинот*<sup>9</sup>, или *Старо тиквешко оро* во пределот Тиквеш. Следен е примерот со оро то кое во градот Велес се сретнува како *Ибраим оџа* или *Бог да го бие*, а во пределите Азот и Клепа покрај називот *Ибраим оџа* се сретнува и како *Насувот* или *Дели Насуф*.

Прва сценска адаптација која ја прикажа градската традиционална музика и игра од Скопје, Битола, Крушево и градот Тетово, од крајот на XIX и почетокот на XX век, беше адаптацијата насловена како *На гости кај...* Истата беше дел од репертоарот на годишниот концерт на Насоката за традиционална музика и игра при ДМБУЦ „Илија Николовски Луј“ од Скопје, презентирана на сцената на Македонската Опера и Балет во 2009 год. Уметничката обработка е на авторот Владимир Јаневски.

Во однос на сознанијата за досегашните истражувања на велешките традиционални ора, се соочивме со податокот дека во Македонија сите досегашни истражувања конкретно од етнокореолошката сфера, само делумно ги третираа велешките ора со отсуство на релевантно етнокореолошко и семиолошко проучување. Конкретен пример во сценската адаптација е свадбената игра *Мавили*, за која до денес не постојат никакви етнокореолошки истражувања и записи. Најбројни сознанија нудат етномузиколошките проучувања во периодот од 50-тите до 80-тите години на XX век. Поконкретно од 90-тите години на XX век, во целост отсуствуваат кореолошки записи за орската традиција во Велес и околината, така што овој дведецениски вакуум стана уште една причина за создавањето на овој труд.

Интересот за етнокореолошко третирање на традиционалните ора во Велес произлезе и од динамичниот процес на преобразување или пресоздавање на традиционалното орско наследство во денешните општествени услови.

### **2.2.3 Можност за имплементација во ансамбл**

Во градот Велес од 1954 година до денес работеа четири (денес три) фолклорни ансамбли (ФА „Керамичар“; ФА „Коле Неделковски“ и ФА „Вила Зора“) кои го следат примерот на обработка или стилизација на орскиот и

---

<sup>9</sup>Ристо, Димов, роден 1936 год. во с. Голозинци, Азот, сопствено теренско истражување.

музичкиот репертоар. Велес е град познат по чалгискиот музички израз но за жал во репертоарот на фолклорните ансамбли постои недоволна автентичност во уметничко-сценското презентирање и афирмирање на велешките традиционални орски и музички вредности.

Сметаме дека сценската адаптација од трудов ќе понуди сценски релевантен придонес во нивната репертоарска програма. Сите ансамбли во градот поседуваат соодветни кадровски и просторни услови за имплементација на истата.

Најголем проблем би била имплементацијата на чалгискиот состав, но само временски, а не и практично, бидејќи оркестрите во ансамблите не го практикуваат чалгискиот мелос иако музичари и инструменти постојат. Како алтернативно решение во прво време може да биде соработката со музичарите од староградското пејачко друштво *Распеани велешани*<sup>10</sup> кои ја негуваат чалгиската музика со оглед и на нивната достапност бидејќи работат три пати во неделата во истите простории каде работи и ансамблот „Ќерамичар“. Со нивна помош но и индивидуалната амбиција и желба од оркестрите во ансамблите, за краток период може да се совладаат мелодиите од адаптацијата, а чалгискиот музички мелос да се стави во постојана функција во рамки на самите проби на ансамблот и сценската примена.

Во однос на градскиот облековен инвентар преку стручна помош може да се направи веродостојна реконструкција и на машкиот и на женскиот костим според оригиналниот крој, модел и материјал. Од друга страна раководниот кадар може да направи мотивирање на своите членови преку иницијатива за теренско истражување и собирање на оригинални облековни елементи кои ги поседуваат велешките фамилии. За возврат, може да биде организиран јавен настап или концерт на кој истите ќе бидат презентирани.

Како следна алтернатива со замен договор, може да се искористи облековен инвентар на друштвото *Распеани велешани* кои располагаат со

---

<sup>10</sup> Групата „Распеани велешани“ е формирана во 1975 година како градско друштво во Велес. Оркестарот на групата од своето формирање ја негува чалгиската традиција предводен од големиот мајстор на виолина Ало (Алексо) Тончов активно свирејќи со 10-12 инструменти (канон, ут, лаута и др.) . Денес чалгискиот состав сè уште е задржан, но редуциран, составен од кларинет, виолина, џумбуш и дајре.

истиот користејќи го за своите уметнички потреби, како и соработката со велешкиот театар „Јордан Х.К.Џинот“ кој поседува солиден фонд на градски облековни елементи.

#### **2.2.4 Бројност на учесници**

Сценската адаптација ќе биде поставена со вкупен состав од 24 учесници од кои:

7 учесници – инструментален состав од две виолини; два кларинета; канон;ут и дајре,

16 учесници (8 машки и 9 женски учесници) – играорен состав.

Во понатамошната примена на сценската адаптација од фолклорните ансамбли, овој број може минимално да варира во најголем домен кај инструменталниот состав каде во зависност од музичкиот капацитет на ансамблот, двата кларинети или двете виолини можат да се намалат со по еден кларинет и една виолина. Инструменталниот состав може да биде дополнет и со инструментот тарабука кој се појавува во практиката на чалгиските состави од градот Велес во понов период од крајот на XX век. Неприкосновена е потребата од задржување на чалгиските инструменти за релевантност на чалгискиот музички мелос.

За играорниот состав бројот на машки и женски учесници не треба да биде помал од 16 лица со цел да се задржат и примарните и секундарните солистички улоги и не поголем од 20 учесници, за да не се добие ефект на пренатрупаност на сцената.

##### **2.2.4.1 Улоги на учесниците**

Улогите на учесниците ќе бидат поделени на примарни и секундарни солистички улоги во зависност од нивниот социјален статус и задачата во одредено сценско дејство. Истите ќе се прикажат со симболи и бројки во легендата на симболи за учесници и движење .



**Примарни солистички улоги** – кум; невеста; младоженец; татко на невестата; мајка на невестата и главен инструменталист- капелмајстор.

**Секундарни солистички улоги** – девер; тројца побратими на момчето; едно момче кое го носи дарот од кумот; кума; две другарки на невестата; сестра на младоженецот; една братучеда на младоженецот, две тетки на младоженецот и шест инструменталисти во чалгискиот состав.

### **2.2.5 Возраст како категорија при имплементација**

За поголема веродостојност на сценската адаптација, раководителите треба да ги користат членовите од возрасната група поконкретно средношколци и студенти, бидејќи тематско содржинската структура на адаптацијата ќе ја претставува свадбата за која е соодветна повозрасната машка и женска антропологија во играта.

### **2.2.6 Цели и резултати**

#### **Културно-уметничка цел**

- заштита на духовното наследство на град Велес;
- афирмација на градските велешки традиционални вредности од крајот на XIX век и почетокот на XX век;
- поттикнување на потребата од реконструкција на чалгиски оркестар;
- реконструкција на градска носија според моден стил *ала Франга*;

#### **Едукативна цел**

- проширување на сознанијата за градската велешка култура кај две категории приматели – публика и учесници во адаптацијата;
- Потреба и свесност за понатамошно правилно зачувување и презентирање на традиционалните играорни, музички и естетски содржини. (Јаневски, Витанова, Илиќ, 2008:4)

### **Педагошка цел**

- совладување и правилна стилска интерпретација на градски традиционални ора;
- совладување и правилна интерпретација на градскиот стил на пеење.

### **2.2.7 Порака – емитување на информации**

Традиционалните ора, чалгиските песни, чалгискиот мелос, градската носија (моден стил *ала Франга*) и некои свадбени активности, е потребно веродостојно да се обработат и сценски автентично да се презентираат, со цел да претставуваат симболички носители на велешкиот идентитет.

### 3. Извори и материјали

Во правец на изработка на релевантен елаборат за сценска адаптација и изнаоѓање соодветен модел за подготовка на истата во корист на автентичноста на градските игри од Велес, ќе бидат проучени конкретни извори и материјали претставени во следниве категории:

- пишани извори (стручна литература, списанија, прилози, патеписни записи );
- визуелни извори (слики, фотографии, видео записи);
- аудио извори (музички, вокални и инструментални мелодии на разни носачи на звук) и
- архивски материјали.

#### 3.1 Пишани извори

За стекнување на основните појдовни решенија за изработка на сценска адаптација, неопходно е познавањето на автентичниот материјал стекнат преку соодветни теренски истражувања. За техниките и методите при етнокореолошките истражувања пишува авторот Владимир Јаневски, забележани во *„Зборникот на трудови – Семинар за традиционална музика и игри“*, при Центарот за култура во Битола, 2011 година. За македонските етнокореолошки истражувања, Јаневски создава рамка за собирање, анализирање и систематско усогласување на етнокореолошките материјали изготвувајќи примери за теми и водич за етнокореолошко теренско истражување, како и модел за етнокореолошко евидентирање на орските содржини.(Јаневски,2011:3-9)

За структурната и содржинска изработка на елаборат за сценска адаптација, ќе бидат проучени основните фази при подготовка на сценското дело, систематизирани од горенаведениот автор. Како резултат на споредбени проучувања, пред се од хрватските етнокореолошки сознанија, авторот Јаневски го изработува првиот модел за создавање елаборат за сценска адаптација.(Јаневски,2012:4-9)

Споредбени анализирања при изработката на сценската адапација, ќе бидат направени со помош на проучените сознанијата на стручни лица од соседните балкански земји поконкретно од балетската и народната танцова уметност. Од посебна важност ќе биде начинот за сценска примена на елементи од народното творештво, разработен од хрватскиот автор Иван Иванчан. Авторот изготвил прирачник за раководителите на фолклорните ансамбли како важен етнокорееолошки учебник, ефикасен и неопходен во сценските подготовки.(Иванчан,1971:119)

Од балетското уметничко творештво ќе се проучат сознанијата за основните елементи на композицијата и формите на танцот, од авторот Георги Абрашев.(Абрашев,2001:9-311) Бугарското корееографско творештво проникнало на темелите на постарото руско корееографско искуство, за кое сознанија стекнавме од авторот И.В.Смирнов во делото *„Искусството балетмейстера“*. Авторот ги наведува задачите кои треба да ги исполнат идните раководители на народните (фолклорни) ансамбли и балетмајстори, во создавањето на нови корееографски дела.(Смирнов,1986:3-188)

Бидејќи предмет на интерес се градските игри од Велес хронолошки ќе бидат регистрирани историографски податоци за градот Велес, како и сите досегашни записи за орските содржини кои ќе бидат претставени во сценската адаптација.

Како најстари пишани материјали за градот Велес и неговата околина се архивските документи, поточно опширните пописни дефтери (тахрир-дефтерлери). Најстариот дефтер од ваков вид е од 1460 година и во него се дадени пописи за Велешкиот (Vilayet-i-Köprülü) вилает, како архивски извор за проучување на економско-општествените прилики во Османската империја од втората половина на XV век и првата половина на XVI век. (М.Соколовски,1959:31)

Меѓу постарите пишани записи за Велес се и патописните белешки од турскиот патеписец Евлија Челеби во 1660 година, кога за прв пат се среќава со Македонија, минувајќи за Софија преку Косово Поле и повеќе или помалку запознавајќи ги македонските градови, меѓу кои и градот Велес. Иако кратки и површни, овие белешки ја дополнуваат нашата претстава за архитектурата,

физичко-антрополошките карактеристики на населението и занаетчиските објекти во градот Велес. (Е.Челеби, 2007:7)

Авторот Васил К`нчов во делото *„Сегашното и неодавното минало на град Велес“* (1892), нуди опширни емпириски материјали, пред сè историско-политички, етнолошки и статистички за градот Велес и таканаречената Велешка каза од почетокот на XIX век. (В.Кънчов, 1892:127)

Податливи етнолошки, историско-политички и географски податоци за Велес и велешко нуди и авторот Миленко Филиповиќ од периодот на дваесеттите години на XX век. (Филиповиќ, 1934:46-57), (Филиповиќ, 1935:389)

Вредни податоци нудат етномузиколошките материјали од познатите историографи и фолклористи (Јордан Х.К.-Џинот, Каранфиловиќ, Чочков) кои во нивните дописки, статии и монографии ги нудат првите сознанија за музичката настава во градот Велес, валоризирајќи ја музичката проблематика и тематика поврзана за црковното пеење од средината на XVIII до средината на XIX век. (Ж.Фирфов, 1961: 169)

Во пребарувањето на издадена или архивирана литература во корист на овој труд, ќе биде библиографијата на фолклорните и етнографските материјали за Велес и околината од Боне Величковски, издадена во списанието *„Македонски фолклор“* издадена 1988 година. (Величковски, 1988: 197-263)

Најголемиот фонд на релевантни кореолошки и етномузиколошки податоци произлегуваат од втората половина на XX век, благодарейќи на активноста на Музиколошко–кореографскиот оддел кој беше отворен во 1950 година, од самиот почеток на работата на Институтот „Марко Цепенков“ во Скопје.<sup>11</sup>

Книгата *„Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија“* издадена во 1953 година во Скопје, е прво дело за македонското етнокореолошко творештво изработено во гореспоменатиот Институт за фолклор. Од забележаните дваесет традиционални ора ќе се

---

<sup>11</sup> Музиколошко-кореографскиот оддел на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје, имал задача да го собира, систематизира и проучува македонското музичко и етнокореолошко наследство.

издвојат оние кои според регионалното или етничкото потекло припаѓаат на велешката орска практика. Авторите Живко Фирфов и Ганчо Пајтонџиев ги забележале ората *Адана* и *Калајџиското* добиени од индивидуалци и групи играорци на културно-уметнички смотри и фестивали. Ората се забележани со музичко – кореографски знаци, а авторите Фирфов и Пајтонџиев се јавуваат како први иноватори во создавањето кореографски знаци и термилошки опис на македонскиот орски репертоар според сопствено идејно решение, искуство и музичко-кореолошко познавање. (Фирфов, Пајтонџиев, 1953:73-79)

Во рамките на програмата за истражувачка работа на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, во текот на 1977-1980 година започнал колективниот проект насловен како „*Современата состојба на народното творештво во Титов Велес и Титоввелешко*“. На проучувањето на повеќе сегменти од овој микромакедонски регион работеле соработници од четири одделенија на Институтот (Оддел за народна литература, Оддел за етномузикологија, Оддел за народна орнаментика и Оддел на народностите). Резултатите од истражувањето се презентирани во списанието на Институтот за фолклор „*Македонски фолклор*“ од 1988 година. (Македонски фолклор, 1988:7-8)

Вреден за истражување и квантитативно нескромно ќе биде собраниот теренски материјал на Боривоје Џимревски, долгогодишен соработник во Институтот за фолклор. Од 1977 до 1980 година, од 31 село од велешката околина, регистрирал 65 инструментални нумери, снимени и мелографиран од пределите Кучук-кол, Азот и Гроот. Вредноста на неговиот забележан теренски материјал за конкретниов труд е уште поголема, затоа што перципира и собира етнографски материјали од орската практика (влијанијата во играорната структура на ората, нивната регионална припадност или потекло, податоци за народната етимологија на ората, места и прилики за играње, инструментална и вокална придружба и стилски карактеристики). (Џимревски, 1988:147-149)

Со мелографски записи Џимревски го забележува и орото *Адана* снимано од Ганчо Пајтонџиев во Велес во 1954 година, отсвирено од чалгискиот мајстор на виолина Ало Тончов. Под терминот *Велешко оро* –

*Адана*, авторот Џимревски го снимил од велешката ромска чалгија, во градот Велес во 1979 година. (Џимревски, 1985:111-114)

Еден од најголемите афирматори, истражувачи и собирачи на народните ора во Македонија е Михајло Димовски кој во 70-тите години на XX век направил етнокореолошки проучувања на основ на првиот репертоар на професионалниот Ансамбл за народни игри и песни на Македонија, „Танец“ од Скопје. За нас од потесен интерес се групата играорци и музичари кои потекнувале од градот Велес и неговата околина.

Од демонстрираниот репертоар од велешката орска традиција, Димовски ги забележува ората: *Калајџиско*, *Ибраим оџа*, *Ќупурлика*, *Адана*, *Пембе* и *Женско чамче*. За етнокореолошките сознанија од битна вредност се забележаните кореограми (работени според Лабан-Кнустовата нотација), а за оние на кои не им е позната оваа нотација, употребен е и текстуален опис на ората. (Димовски, 1977:44;155;200;206;)

Како инспирација од одржаниот семинар за фолклористи – кореографи на островот Корчула во Хрватска, во 1969 година излегла од печат книгата „*Македонски народни плесови*“ од авторите Е.И. Дунин, М. Димовски и С. Вишински. На овој семинар како предавач бил поканет играорецот на ансамблот „Танец“ Станимир Вишински, кој ората ги учел од постарите членови на ансамблот или од лични теренски истражувања во периодот од 1947 до 1950 година. Од вкупно 15 ора од повеќе етнички предели во Македонија, регистрирани со основниот, автентичен играорен образец, ќе се забележи орото *Ибраим оџа*, како оро од градски тип во придружба на инструменталниот состав чалгија, забележан со мелографски запис. (Дунин, Димовски, Вишински, 1969:22)

Кратки сегменти од духовната култура на населението во областите околу Бабуна и Тополка, поконкретно кратки осврти за семејните, селските и црковните слави, како и сегменти од свадбените и брачни обичаи на населението од овие предели, ќе забележи и авторот Јован Трифуновски во 1965 година. (Ј.Трифуновски, 1972:116-118)

Во 1978 година со професионална активност на авторот Александар Линин, повторно под иницијатива на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје, излегла од печат книгата „*Македонски инструментални орски*

народни мелодии“. Од орските инструментални мелодии поврзани за велешката традиција претставени со мелографии, ќе бидат забележани следниве: *Мома седи на чардак* и *Заврзлама* од с. Богомила (Азот), *Ибраим оџа* (на гајда), од с. Кнеже (Овче Поле); *Шутот* - Велес, *Ал чоџук дувардан* - Велес, *Тропни ми тропни*, *Тропанке* - Велес, *Иванчице, моме, галабице* - Велес, *Аскерското* - Велес (мелодијата е изградена според македонската ороводна песна *Се скарале, се степале, моми тиквешанки* ), *Кога оди Тимка* – Велес (според истоимената ороводна песна *Кога оди Тимка по малото мовче*), *Султана Пулкова* – Велес (според мелодијата на ороводната песна *Деј гуди Суте Пулкова*, која во зборникот на македонски народни песни од Црнушанов е забележана како *Велешко оро*), *Бог да го бие* – Велес; *Ибраим оџа*; *Дели Нас`ф*; *Арнаутка* и *Старското* – с. Извор (Азот), *Заврзлама* и *Поминале триста партизани* – с. Градско (Ќучук–кол).

(Линин, 1978:191;198;224;383;385;434 )

Во 1988 година била издадена книгата „*Ансамбл Танец – народните ора во Македонија*“ од Елзи Иванчиќ-Дунин, професор по етнокореологија на калифорнискиот универзитет во Лос Анџелес, одличен стручен познавач на лабанотација, а воедно и играорка во ансамблот „Танец“ во 1957 година. Вториот автор на прирачникот е Станимир Вишински, родум од Велес, играорец од првата генерација на „Танец“, раководител на КУД „Орце Николов“ во Скопје (од 1952-1969) и долгогодишен инструктор и кореограф за македонски ора во поранешна Југославија и Европа.

Од овој труд беа дадени историски податоци за две автентични ора од велешката орска традиција. Во 1950 година (на првиот годишен концерт на „Танец“) забележана е сценска изведба на женското оро *Ќупурлика*. (Дунин;Вишински,1995:51)

Од скромните програмски белешки во првата декада од формирањето на „Танец“ (од 1950 до 1960) членовите на ансамблот играат три релативно различни варијанти на *Ќупурлика*. Основната или автентичната верзија на ова оро била со едноставни играорни стапки од типот на оро *Лесното* со кружно движење на девојките во оро. Забележано е како старо женско, турско оро кое се поврзува за градот Велес според етимологијата на името *Ќупурлика*, синоним на турското именување на Велес како *Ќупурли*. Виртуозниот



кларинетист и зурлација Емин Селим, кој потекнувал од градот Велес, ја пренел и свирел мелодијата на ова оро, а воедно бил и првиот *наемен* музичар во „Танец“.

Од прегледот на Дунин-Вишински ќе биде забележано и автентичното оро *Калајциско*, изведувано како едно од првите ора на „Танец“ во 1949 година (година на формирање на ансамблот), пренесено од играорецот Д. Петрушевски од с. Кожле. Во 1965 година Атанас Коларовски создава кореографија на основ на ова оро, со збогатување на тематската содржина за калајциите и калаисувањето како занает, претопувајќи го ороото со нови кореографски решенија и задржувајќи мал дел од основната играорна структура на автентичното оро. (Дунин, Вишински, 1995: 51-53)

Во 1992 година велешанецот Никифор Смилевски, долгогодишен новинар во радио Велес, собирач и афирматор на велешкото културно творештво, ја издава книгата *„Песната и коренот“*. Проучува и текстуално забележува 23 народни песни, со голема упорност да ги пронајде корените, да ги именува лицата и настаните од кои проникнала велешката народна песна. (Смилевски, 1992: 5)

Од културолошко-историски придонес ќе бидат исказите на седумнаесет велешки соговорници родени во првата половина на XX век, содржани во книгата *„Така се зборува во Велес“* од 2007 година. Книгата нуди можност за социо-лингвистички проучувања, но она што е најважно за предметот кој е интерес на истражување во овој труд, се нивните лични животни сведоштва за свадбените обичаи, велешката чалгија и културно-забавниот живот во Велес од крајот на XIX и текот на XX век. (Џамбазова-Петрова, 2007:138; 143-161;171-185)

Книгата на авторот Мимоза Давчева *„Детската игра-бисер на детството“*, издадена 2010 година во Велес, е одличен извор на 60 детски игри кои биле играни на традиционален начин во градот Велес и неговата околината, со оглед на податокот дека игрите се добиени од изјавите на испитаници од три старосни генерации. Оваа книга може да послужи како одличен пример за сценска адаптација на реконструирани детски игри од Велес и околината, изведувани во текот на XX век.

На Факултетот за музичка уметност при Универзитетот „Кирил и Методиј“ во Скопје, 2011 година велешанецот Трајче Малинов го брани својот магистерски труд посветен на *Ало Тончов – Бардот на велешката чалгија*. Во овој труд се собрани и анализирани народни песни и орски мелодии од репертоарот на Ало Тончов (вкупно 87), создадени од велешката чалгиска традициска креативност. Регистрирани се како мелографски записи и дадени се податоци за метричката структура, тоналитетот и формата на мелодијата. (Малинов, 2011:61-132)

Со оглед на главното сиже од кое ќе биде создадена сценската адаптација, ќе ги наведеме и пишаните сознанија за традиционалните ора и обичајни сегменти од велешкиот свадбен циклус.

Првиот прилог ќе му припадне на Константин Петковиќ кој ги опишал свадбените обичаи од родното Башино Село (Спировска 1988:107) Следуваат описите на Иван Крајничанец од крајот на XX век, за свадбените обреди и песни во селата Војница и Крајници од пределот Клепа, забележувајќи го нивното губење или видоизменување со нови елементи уште во текот на овој период. Како причина за прифаќањето на нови свадбени облици, Крајничанец ја наведува близината на градот Велес и сè почестите роднински врски на селското со градското население (Крајничанец, 1895, 1914, :32-37)

Лепосава Спировска, соработник во Институтот за фолклор, анализирајќи ги записите на Крајничанец, смета дека, иако прилозите се делумни, секако се мошне драгоцен бидејќи врз нивната основа може да се прават соодветни споредби со современата состојба на свадбените обреди и обичаи од целиот велешки предел. (Спировска, 1988:107)

Истражувањата на Миленко Филиповиќ во овој предел се вршени во текот на 1929-1931 година со краток осврт на свадбените обичаи од Северните велешки села. (Филиповиќ, 1932:64-77)

Кратки сегменти за свадбата и бракот како свадбени категории кај македонското население во областа Бабуна и Тополка од 1970 година, ќе забележиме во етнографската граѓа на Јован Трифуновски. Авторот во овој период го забележува честото мажење на селските девојки во градските центри, во најголем процент во Велес и поретко во Прилеп и Скопје, што не било случај во изминатиот период. (Трифуновски, 1972:118-119)

Во рамки на научната експедиција на ИФ „Марко Цепенков“ од Скопје во текот на 1978/80 година, авторот Лепосава Спировска посветила внимание на современата состојба на свадбените обреди и обичаи од велешкиот предел, според периодот во кој се вршени истражувањата. (Спировска, 1988:107-115)

Квалитетни описи за свадбената чалгиска традиција во градот Велес од почетокот на XX век ќе забележи Боривоје Џимревски, истакнувајќи ги свадбените чалгиски маршови кои како свечени инструментални творби и во музичко-ритмичка и идејна смисла се разликувале од ората. Вредни се забелешките преку кои авторот укажува на имплементирањето на чалгиската музика и во локалните велешки села (Башино село, Горно Врановци и Мелница) која, иако несвојствена за селската музичка традиција, често била прифаќана во градот Велес, како резултат на нејзината атрактивност и доминантност во почетокот на XX век. (Џимревски, 1985:16-22 )

Корисни емпириски материјали за текот на свадбите, свадбените обичаи, чалгиската музика и ората во градот Велес во текот на XX век ќе бидат забележани во книгата „Така се зборува во Велес“ исказани од сеќавањата на постарите велешани, запишани на автентичен велешки говор. (Џамбазова-Петрова, 2007:138;143-161;171-185)

Книгата „Македонски свадбени обичаи и песни“ од авторот Татјана Жежељ-Каличанин нуди сериозни проучувања на свадбениот обреден комплекс, со посебен осврт на свадбените песни како дел од најстариот слој на традиционалното македонско обредно пеење. (Жежељ-Каличанин, 2008:7-192)

### **3.2 Визуелни извори**

Достапните визуелни информации ќе овозможат визуелно појаснување на орскиот материјал, откривање на стилско-антрополошките карактеристики при играта, структурни варијанти на играорниот образец, орнаментиката во чекорите и сл.

### 3.2.1 Филмови

Од архивата на Кинотеката на Македонија ќе бидат прегледани филмовите :

1. Етнолошкиот документарен филм *Азот*, во режија на Ацо Поповски, Вардар филм, 1953 година;
2. *Пред Октомвриските фестивали 1948*, продукција на Вардар филм-Скопје од 1948 година. (Забележани мотиви од народниот живот и уметност на македонскиот народ како и приказ на народни песни и ора на културно-уметничките друштва на фестивалите во Битола и Штип. Од орскиот репертоар се забележани : *Тешкото*; *Русалиско*; *Чифте чамче*);
3. *Недела на националната култура* од 1950 година, продукција на Вардар филм-Скопје (прослава одржана во Охрид во присуство на локалното население. На прославата се изведуваат народни игри: *Невестинско*; *Чифте чамче*; *Русалиско оро*; *Женска ромска игра и оро*то *Калајџиско* изведувани од ансамблот „Танец“ од Скопје);
4. *Ритам и звук* од 1955 година, продукција на Вардар филм – Скопје (Направена е колекција на 11 народни игри од репертоарот на ансамблот „Танец“ во кој е направен спој на фестивалски и работни сцени. Од повеќето народни ора посебно беше проучено машкото оро *Калајџиско*, музичката придружба и народната носија на учесниците);
5. *Лето Господово `67*, 1967 година во продукција на Вардар филм – Скопје (снимани се настани во врска со верскиот празник посветен на св. Димитрија, патрон на истоимената црква во Велес, меѓу кој беше забележано и машко оро од типот *Правото* во музичка придружба на зурла);

Во текот на теренско истражување беа анализирани следниве видео материјали:

1. Телевизиска емисија *Распеани велешани*, 1972 година, сценарио Петре М. Андреевски, РТС;
2. Телевизиска емисија *Чалгија без кемане*, продукција Здравкин, Велес, 2005 год. (музички податоци за виолинистот Ало Тончов од сеќавањето на неговиот внук Томе Тончов);

3. Телевизиска емисија *Чалгијата музика за душа*, МТВ, 2006 год.(етномузиколошки видувања за чалгијата во Македонија и Балканот од етномузикологот Боривоје Џимревски).

### 3.2.2 Концертни снимки

При визуелното проучување и споредување на орскиот материјал кој се сретнува во Велес ќе бидат користени:

1. Концертни снимки од ФА „Ќерамичар“ од турнејата во Флоаре, Турција, 2010 година, во изведба на велешки ора и песни (*На којник дуќан да имам; Што ми е мило ем драго, сејмен да шетам по Бузаана; Рамно велешко оро; Пембе и Адана*);
2. Снимка од кореографијата *Калајџиско* на членовите на Фолклорниот ансамбл „Коле Неделковски“ од Велес, на телевизиско гостување во емисијата Иселенички џубокс од 19.06. 2011;
3. Концертна снимка на ФА „Вила Зора“ во Домот на култура во Велес, 2010 година, во изведба на кореографијата *Калајџиско*;
4. Три концертни снимки од групата „Распеани Велешани“ добиени од архивата на фестивалот „Илинденски денови“ - Битола од 1977, 1996 и 2011 година (репертоар на градски велешки песни во чалгиска инструментална изведба).

### 3.2.3 Теренски снимки

Снимки од свадбени прослави добиени при теренското истражување:

- ДВД снимка од свадбена прослава снимана во ресторант „Розе сала“ во Велес, 1991 година. Прославата е во чест на јубилејна свадба-50 години брак. Анализирани се ората *Ибраим оџа* и *Рамно велешко*;
- 3 ДВД снимки со сегменти од обредот *Мавиле* 1994; 2005; 2011 година;
- 2 ДВД снимки со сегменти од орото *Ибраим оџа* 2005; 2011 год.;
- 2 ДВД снимки со сегменти на *Рамно велешко оро* 2004; 2010 год.;

- 1 ЦД снимка со сегменти од орото *Ќупурлика* од помуслиманети Македонци, иселеници во Турција;
- 3 ДВД снимки со сегменти од свадбен обичај на еврејски свадби;
- ДВД снимка од с. Голозинци, 2007 година во домашни услови на соговорникот Димов Ристо. Забележана демонстрација на ората: *К`лцканото, Калајџиско, Шаинот и Насувот*<sup>12</sup>;
- ДВД материјал од теренското истражување во населба Чашка, 2007 година, кај соговорникот Јованов Благоја, некогашен гајдаџија, кој на гајда ги отсвири ората: *Калајџијата, Насувот, Тоската, Ситното, Мамин Коло, Топтан, топтан; Чачак и Елено моме*,<sup>13</sup>
- ДВД снимка од „Распеани велешани“, снимана на отварањето на мостот Ѓемиџии во Велес, 2010 година. Снимени се четири песни во придружба на нивниот чалгиски оркестар;
- ДВД снимка од соговорниците Алија Бекиров и неговата сопруга Фанија Бекирова во Велес, снимани во ноември 2011 година. Снимката содржи демонстрација на ората *Адана, Калајџиско, Рамно велешко оро, Ибраим оџа* и орото *Ширто* ;
- ДВД материјал од соговорникот Лазар Тонев, виолинист во Тончова чалгија, направена во домашни услови во Велес, 2012 година. На снимката се отсвирени мелодиите на ората: *Рамно велешко, Адана, Ибраим оџа, Невестинскиот марш и Мавиле*;
- ДВД снимка од музичарите Ќамуран Закиров-зурлаџија и Али Алиев-кларинетист, од познатата велешка музичка тајфа Арзиовци. Снимката е во домашни услови во Велес, 2013 година.

### 3.2.4 Фотографии

При теренското истражување беа анализирани околу 50 фотографии, добиени или користени од Музејот на град Велес, од семејната колекција на

<sup>12</sup> Ристо Димов, род. 1930 год. во с. Голозинци, живее во с. Голозинци, сопствено теренско истражување.

<sup>13</sup> Благоја Јованов, гајдаџија, род. 1932 год. во с. Дреново, живее во населба Чашка, сопствено теренско истражување 2006 година.

авторот Боровоје Крстев, фотографот Томе Боцев, новинарот Никифор Смилевски, друштвото „Распеани Велешани“ и други велешки фамилии.

### **3.3 Аудио материјали**

- Две ЛП плочи од групата „Распеани велешани“ од 1977 и 1981 година, префрлени на ЦД носач на звук;
- ЦД снимка со музички материјал од Ало Тончова чалгија снимени во домот на Ало Тончов, Велес, 1970/80 година;
- ЦД снимка со музички материјал од групата „Распеани велешани“ и Ало Тончова чалгија, Велес;
- ЦД снимка од чалгиската група „Велешки асови“, Велес;
- ЦД снимка од пејачот Орце Маневски, со музички материјал од староградски велешки песни препеани во солистичка изведба со чалгискиот оркестар на МРТ-Скопје и со чалгискиот оркестар на „Распеани велешани“, предводен од Ало Тончов;
- ЦД снимка од свирачи на зурла и кларинет од музичката тајфа Арзиовци, Велес, 2013 година;
- Аудио материјали на ЦД и аудио касета, од сопствени теренски истражувања (песни лично испеани од соговорници во Велес и околината).

### **3.4 Архивски материјали**

При собирањето на теренскиот емпириски материјал беа посетени :

- Историскиот архив на град Велес;
- Архивот на фестивалот „Илинденски денови“ од каде беа добиени три ДВД снимки од сценскиот настап на групата „Распеани велешани“;
- Архивот на еврејската заедница во Скопје од каде беше добиена стручна литература и беше реализирано интервју со две соговорнички со еврејско потекло по основ на брак.

## 4. Придружни елементи

### 4.1 Вокални содржини

Традиционалната орска уметност е поврзана со вокалната придружба, како во руралната, така и во градската велешка народна култура. Притоа, повеќе од потребно, се наметна и потребата за забележување на усното поетско творештво, како тематско-идејно и естетско дополнување на планираната сценска адаптација.

Со развојот на македонските градови, посебно во периодот на Преродбата, започнал процесот на создавање градски песни во придружба на чалгиски народни инструменти. Од вокалниот репертоар на групата „*Распеани велешани*“, беше добиен најголемиот вокален материјал. Песните, немаат обреден карактер, но биле задолжителна вокална содржина на велешките свадби, дополнувајќи ги веселите свадбени активности. Според техниката и стилот на изведување песните се едногласни и го отсликуваат градскиот чалгиски мелос од почетокот на XX век.

Првата песна која ќе биде интерпретирана во сценската адаптација е насловена како „*Белото Маре на Цинциови*“. Припаѓа на категоријата лирски љубовни песни кои често се јавуваат и како ороводни песни со играорен образец од типот на *Лесното*, кои според велешката играорна терминологија се познати како *женски рамни ора*.

Преку песната во сценската адаптација ќе се најави доаѓањето на главниот женски лик – невестата. Песната ќе биде интерпретирана од машките учесници, акапела, без музичка придружба, што е честа форма на семејните свадбени веселби.

Втората песна ќе се интерпретира како ороводна песна „*Бог да го бие, тој Ибраим оца*“. Изборот за оваа песна се јави како резултат на изразениот велешки карактер и практикувањето како ороводна песна во велешката свадбена музичка традиција. Песната ќе биде изведена од сите учесници едногласно во придружба на чалгискиот оркестар.



Создавањето на оваа народна песна е поврзано со настани од реалниот живот, која според темата која ја обработува, претставува епска идеализација на еден локален јунак, во случајов негативен (Ибраим оца)<sup>14</sup>. Тоа е реална слика од турскиот период преплетен со отпорот и борбата против турскиот поробувач. Преку истакнувањето на локалните особености во ајдутските и арамиските песни како што е оваа, се истакнува локално-регионалната традиција, во случајов велешката.

Третата песна во адаптацијата е позната под името „*Мавили*“. Називот на оваа музичка творба потекнува од рефренот во песната и повторувањето на називот *мавили*, што преведено од турскиот јазик значи *плаво*.

Следејќи го нејзиниот еволутивен развој, гледано хронолошки, почетно се појавувала како турска, народна песна со назив „*Rast geldim iki cane*“, изведувана од чалгиските состави во Велес, за кои постојат податоци дека музички дејствувале уште во втората половина на XIX век:

- *таа е стара песна и сите чалгии ја знаеја, таа е турска песна овде во Велес. Затоа што чалгиџиите порано, они беа неприкосновени за свадби. Да, чалгиите си го свиреа на свадба и тоа им беше главен хит на свадба, **Канали к`з; Мавили** и други песни што се пееа по свадбите порано.*<sup>15</sup>

Во постариот период, песната *Мавили* била пеена на турски јазик, но од 70-тите години на XX век, почнувала да се изведува и на современите свадби, другарските вечери, матурските забави и слично, кои сè почесто се правеле во рестораните и мотелите во Велес. Била изведувана од повеќе велешки музички групи составени од фабрички инструменти (хармоника, гитара,

---

<sup>14</sup> Ибраим оца бил прочуен по своите зулуми во северните велешки села. Родум од селото Мелница, бил побратим со познатиот арамија Дели Насуф од селото Горно Врановци. По неговото убиство во велешкото село Лисиче 1887 година, Ибраим Оца правел уште поголеми злодела меѓу населението. Посебно на селаните од Црешнево кои биле присилени секојдневно да му носат храна на одредено место. Според народното предание, селанецот по име Андреја подолго време го следел Ибраим Оца, откривајќи му го местото каде се криел и во една прилика додека Ибраим Оца одмарал, му пришол и со секира го усмртил пресекувајќи му ја главата. (Смилевски:1999)

<sup>15</sup> Димче Бегинов, род. 1948 год. во Велес, живее во Велес, пејач и музичар во неколку велешки забавни и народни музички групи, сопствено теренско истражување.

синтисајзер, тапани, саксофон, кларинет и сл).<sup>16</sup> Во новите услови на изведување, постепено се наметнувала и новата форма на изведување каде во *Мавилето*, покрај песната и мелодијата, се приклучила и играта со необични драмски елементи и реквизити.

Текстот е со променлива содржина, во зависност од тоа која музичка група го интерпретирала. Постепено започнала да се пее во комбинирана форма на ромски, турски и на македонски јазик, секогаш рефренскиот дел отпејуван на турски јазик. Во понов период текстот се пее на македонски јазик но во изменета содржина од оригиналниот текст, во форма на давање благослови за младенците. Говорот е со ромски акцент и забавна конотоција на текстот.

Изборот за оваа песна е фактот што песната „*Мавили*“ досега сценски воопшто не била изведена, а се јавува како карактеристична синкретична творба од различни културни елементи, влијанија и прилагодувања (турско-ориентално, ромско, православно и еврејско музичко влијание). Показува изразен традициски континуитет и се јавува како задолжително традициско музичко обележје на велешкиот свадбен систем на вредности .

Во сценската адаптација ќе биде интерпретирана од чалгискиот оркестар, со солистичко водење на кларинетистот во пеењето на строфите и приклучување на целиот музички состав во рефренскиот дел.

---

<sup>16</sup> Еден од најатрактивните мотели за свадбени и други празнични веселби во периодот на 70-тите години е мотелот „Лозар“ на велешкото езеро Младост. За помали свадбени веселби и прослави од овој период е хотелот „Интернационал“ во близина на мотелот „Лозар“ на езерото Младост, како и хотел „Интернационал“ во градот Велес.

## 4.2 Музички инструменти

Утврдено е дека, содејството на повеќе изразни средства во процесот на создавање на народните игри, во минатото било видливо во голема мера, а во некои случаи е присутно и денес. Изразно средство со голема важност бил и музичкиот елемент, без кој играта не можела да се замисли и опстане. Во зависност од музичката придружба, многу автори, народните игри ги делат на три групи: неми игри без мелодија; игри во придружба на пеење и игри во придружба на музички инструменти. (Зечевић, 1983:125)

Кога се зборува за инструменталните состави во велешката градска културна средина, посебно место заземала велешката чалгија, прочуена низ цела Македонија и надвор од неа, како музички симбол на градот Велес.

Покрај сознанијата дека чалгиските состависе појавиле со самото доаѓање на турското население, не постојат целосни податоци за времето кога тие се инфилтрирале во велешкото секојдневие и станале дел од неговата музичка традиција. Овој звук со типично ориентална мелодика, во велешката практика живеел со векови, трансформирајќи се и добивајќи свој специфичен звучен дијалект и израз. Репертоарот што велешката чалгија го свирела бил автохтон, стилски проникнат од музичкиот ориентализам, создаван од анонимни чалгиски творци, забележан преку разни маниња, маршеви и ора, како оригинални обележја на градската музика. Во велешката чалгија влегувал следниов состав: *виолина* или велешки наречена *ќемане*, *кларинет* или *грнета*, *ут*, *лаута*, *канон* и *дајре*. (Џимревски, 1988:38)

Во етно-генетските компаративни проучувања во врска со потеклото на чалгиските состави, претпоставките на сестрите Јанковиќ укажуваат на силното влијание од петвековното турско владеење во Македонија, кога турското население во феудални услови се јавувало како пренесувач на ориенталните влијанија во градовите, додека селата давале помал или поголем отпор кон тоа влијание. Чалгиите можеле да бидат донесени од самите свирачи, турските Цигани кои според некои автори потекнувале од предна Индија, носејќи ги и навиките да свират во оркестарски состави. (Јанковић, 1957:71-80) Со својата музика тие влијаеле на создавање оркестри по градовите ширум Балканот,

наведувајќи го примерот дека првите музичари во Кралството Србија биле токму Циганите.(Васић, 2005:56)

Од крајот на XIX век до првата половина на XX век, во Велес биле активни и до дваесеттина чалгиски состави, локално именувани како тајфи. Една од најпознатите тајфи според големиот мајстор на виолина Ало Тончов,<sup>17</sup> е истоимената Тончова чалгија. Велешанецот Димче Бегинов, ќе даде убав прилог за улогата на Ало Тончов во велешката чалгиска традиција:

- *Ало Тончо го паметам и го имам слушано на три – четири свадби додека беа тие домашни свадби, арно ама беа многу добри, поготово Ало беше неприкосновен со кемањето, тоа беше такво мане, такво расположение моеше да направи со таксим ли како го викаа, таксим – мане да дигне тоа беше чудо, виолинава се топеше, пееше.*<sup>18</sup>

Важноста на чалгијата можеме да ја следиме преку нејзината масовна примена и приликите на изведување во минатото, најчесто на велешките свадби, големите верски празници Велигден и Божиќ, имендените, куќните слави, еснафските патрони празници, манастирските комплекси, црковни собори, панаѓури, на турските свадби, сунети и празници.

За големиот афинитет и приврзаноста на велешани кон чалгијата, говорат посебните места во градската архитектура на велешките (богати) куќи, специјално наменети за чалгијата. Имено на големите отворени чардаци или во поголемите гостински одаи, од штици бил правен мал подиум висок 30-40 см. со површина од 10-15 м<sup>2</sup>, наречен *миндер*, како неподвижен внатрешен дел од градската архитектура. Најчесто на овој подиум свирачите нарекувани и како *чалгиџии* седеле со скрстени нозе, а со самото одделување на чалгијата

---

<sup>17</sup> Алексо (Ало) Тончов, роден е во Велес во месноста Којник, 1902 год. Неговиот татко Јован Тончов свирел кларинет (претходно дајре ) со тајфата на Арсо кеманеџијата. Ало Тончов свири на виолина (кемане) и со тајфата на својот татко, за прв пат засвирува на тринаесет годишна возраст. Свири во чалгискиот оркестар на групата „Распеани велешани“, на свадбите во Велес и пошироко, а имал и група со која свирел и вечерни свирки по локалите низ Велес. Заедно со групата изведувале и забавна музика на игранки, чајанки и други забави. Ало Тончов свирел до 1986 година, а починува наредната 1987 година. Како и неговиот татко, неговото посмртното испраќање до градските гробишта во Велес, било пропратено со свирењето на Велешката чалгија и омилената песна на фамилијата Тончови, *Дајлер, дајлер*. (Малинов, 2011:11, 17,18 )

<sup>18</sup> Димче Бегинов, роден 1948 г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

од присутните гости, било постигнато визуелно, естетско разграничување на свирачите кое било присутно во традиционалниот ред. (Џимревски, 1988:18)

Иако инфилтрирана од ориенталната цивилизација, чалгијата никогаш не била насилно наметната на велешкото христијанско население, а со фактот дека била масовно прифатена и духовно конзумирана на свадбените и други семејни и празнични веселби, говори за афинитетот што населението го имало кон истата.

Ерата на чалгиската музика постепено се намалувала во текот на 70-тите години од XX век. Причините за тоа биле, одвојувањето на свадбените и празнични прослави од домашниот простор и појавувањето на новите просторни решенија за нивно славење (ресторани, мотели, хотели), појавата на бројните велешки музички групи во овој период и потребата од озвучување на овие големи простори кое чалгијата не го поседувала. Секако, клучни се и влијанијата на новите музички стилови, кои музичките состави постепено ги инфилтрирале на веселбите, креирајќи го новиот репертоар и зголемувајќи го апетитот на публиката. Денес, во градот Велес постои чалгискиот состав именуван како „Велешка чалгија“, составен од дајре, џумбуш и кларинет, како и активниот чалгиски оркестар на групата „Распеани велешани“.

### 4.3 Носија

Како средишна област во Македонија и пошироко на Балканскиот Полуостров, велешката област претставувала крстопат на разни миграциони движења на народи и култури. На тој начин Велес и неговите околни села, биле посебно подложни на градската култура, најнапред на римската и византиската, потоа на турската и западноевропската (Здравев, 1988:7)

Носијата од велешкиот предел поминала низ неколку развојни фази, а во облековниот инвентар како на градската, така и на селската средина се забележуваат повеќе форми. Како такви се јавуваат традиционалната народна носија доминантна во селската средина, потоа облеката од турско–ориенталното влијание (моден стил познат како *ала Турка*) и карактеристичната западноевропска градска облека создавана како резултат на *ала Франга* модното влијание.

Според некои етнички карактеристики, како говорот, традиционалните ора, некои народни обичаи, велешката област вклучувајќи го и градскиот центар Велес, претставува граничен предел помеѓу западната и источната културна зона. Ваков е случајот и со народната носија, бидејќи во минатото пределските целини Велешко, Тиквеш и Раец, припаѓале во Брсјачката етнографска целина. Со тек на време, овие предели сè повеќе губеле некои елементи во врска со носијата, јазикот и обичаите карактеристични за Брсјачката целина, добивајќи карактеристики од Средновардарската етнографска целина.(Здравев, 1996:21)

Старата форма на носија во пределот Азот, во скромна и редуцирана форма егзистирала до педесеттите години, односно до времето на формирањето на селските задруги-колективите од кога всушност е напуштена.

Кон крајот на првата половина од XIX век, со јакнењето на граѓанскиот слој, посебно трговскиот и занаетчискиот, за градското население во Велес била карактеристична една издиферинцирана градска облека и тоа во прво време облека од ориентален тип каква што се носела во овој период и во другите градови во Македонија, но и пошироко во Призрен, Приштина, Гнилање, Врање.

Станува збор за носија од крајот на XIX век и периодот помеѓу двете светски војни, после кој брзо се напушта. Носијата е правена од куповни материјали-платна, чоја, свила и претежно срма. Материјалите биле набавувани во Призрен, Скадар, Скопје, Тетово, каде постоеле трговци на свила и чоја. Овој тип на носија претежно бил носен од жените во градот Велес, за разлика од жените во селската велешка средина, како и оние скоро доселените во градот кои ја задржале старата народна носија. Овој вид носија припаѓал на облековниот моден стил наречен *ала Турка*, доминантен во градските средини, како за муслиманското, така и за поимотното православно население под влијание на турскиот-ориентален моден стил.(Трифуневски, 1985:62-63)

По Првата светска војна се случиле промени во сите сфери на живеењето, па во тој поглед и во облекувањето преку навлегувањето на фабричките ткаенини и новите облековни елементи. Овие нови облековни промени, младата популација брзо ги прифаќала на штета на брзото

напуштање на старата форма на облека, која најдолго се задржала кај постарата генерација жени во градските средини. (Трифоновски, 1985:70)

Крајот на XIX век, жените на Балканот, па и на територија на македонските градови вклучувајќи го и градот Велес, почнуваат да се облекуваат според новиот моден стил *ала Франга* - шапки со широк перваз, крзна, долги фустани и полки, како начин на идентификација превземен од француското или западното модно влијание. Оваа новина се појавила повеќе како свесно одбивање на отоманските вредности со став на нивно потценување како нешто одминато, застарено и несофистицирано. Модниот стил *ала Франга* припаѓа на периодот на преминот на XX век, кога луѓето биле на мислење дека новата ера нуди нешто ново и во технолошка и во естетска смисла. Градот Велес во текот на XIX век, важел за еден од посилните трговски центри кој во средината на овој век се снабдувал со англиски памучни ткаенини и колонијални стоки од пристаништата на градот Солун, а платното и помодните артикли се порачувале директно од Виена. (Кънчов, 1892:15)

Во прилог на сценската адаптација, учесниците во истата ќе бидат облечени во градска облека создавана по теркот на модниот исказ *ала Франга* која се поклопува со временскиот период претставен во адаптацијата, поточно крајот на XIX и почетокот на XX век.

Составот на женската носија во градот Велес од овој период ја содржи горната облека наречена *полка* и долниот дел наречен *фустан*, изработени од материјалот коприна. Здолниште сошиено од свилен-сатенски материјал наречен *кроазе*. Покривањето на главите е во неколку видови. Карактеристични се *капелите* (посебни видови капи), потоа забрадување на главата со *каврак* (вид на шамија) кај повозрасните жени, додека кај младите девојки и жени во некои случаи било изоставено покривањето на главата и заменето со истакнување на фризурата во специфична форма наречена – *колак*.

Како згорна облека се појавува и *либадѐ* како превземен елемент од стилот *ала Турка*, пренесен и применет и во новиот западноевропски моден израз. Горните облеку често биле украсувани со чипки (како позамантериски материјали) и фалти наречени жапки. Соговорничката Нада Гугинова се сеќава за носењето на градската облека:

- во градско одело, фустани беа, тие старите вака со носија нè носеа, со шешири оделе тогаш.<sup>19</sup>

Иван Крајничанец, познат собирач на велешкото народно богатство, во 1986 година истражувајќи ги велешките села Крајници и Војница од пределот Клепа, остава податоци за елементи од невестинската носија, забележувајќи го влијанието од градската средина. Тој го забележува носењето на *фустанот* направен од материјалот *кроазе* или од материјалите *кутнија* и *шам-шарено* (свилени материјали кои биле подебели и поефтини од кроазето). Покривањето на главата било со *шампија* или со *тулбен* (бел тенок материјал), на нозете се носеле *чевли-емени* (жолти или црвени од сахтијан кожа). Косата била заплетена со еден *прцел* и со две долги *цулузки* (додатоци од природна коса) оставени пред ушите, на главата се носел мал црвен *фес* со *пискул*, како елемент од старата форма на покривање на главата, над кој се ставал *тепелак*, понекогаш украсуван со златни монети (алтани).  
(Крајничанец, 1914:37)

За машкиот градски начин на облекување, карактеристичен е градскиот костим со панталони (според велешката терминологија наречени *палтолóми*), изработувани од машки шијачи кои се појавуваат на почетокот на XX век, а чест бил и случајот на увезени, импорт одела од градот Солун. Мажите носеле и кошули кои биле шиени од домашно кенарно платно како реликт од селската традиција, но со градски, западноевропски крој. Покривањето на главата било со повеќе видови *капи* или *шапки*<sup>20</sup> наречени *паларија*, кои според формата можеле да се сретнат како бомбеј, цилиндрични и полуцилиндрични правени од чоен или свилен импорт материјал. На нозете облекувале црни чевли. Постарите мажи можеле да бидат забележани и со *фесови* од *ала Турка* модниот стил, како постара форма на покривки за глава. Во секојдневни прилики биле носени и сламени *шешири* од типот паларија.

<sup>19</sup> Нада Гугинова, родена 1942 г. во с. Ораовец - Азот, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>20</sup> Во прилог на шапкарскиот занает треба да го спомнеме Панче Крстев по потекло од Велес кој во 1927 година го отворил својот шапкарски дуќан во Скопје. Во почетокот најмногу изработувал шубари, а потоа и разни видови качкети. (Крстева, 1997:4-5).



## 5. Етнолошки и етнокореолошки карактеристики во сценската адаптација

### 5.1 Велешки свадбени маршови

Како дел од чалгиската традиција во градот Велес, со посебен, автохтон звучен израз се издвојувале велешките свадбени маршови.

Во науката чалгиските маршови се дефинирани како свечени инструментални творби, кои во музичко-ритмичка и идејна смисла се разликувале од ората. Маршовите единствено на звучен начин ја збогатувале свадбената поворка која сè до осумдесеттите години на XX век, заедно со чалгискиот оркестар се движела низ велешките сокаци и маала. И покрај тоа што на некои маршови музиката била со игрива мело-ритмика, според непишано, традиционално правило, играњето за време на свирење на маршот не се практикувало. Според сеќавањата на велешани, играњето за време на маршот се сметало за непристојно. (Џимревски, 1985:18-19)

Во градот Велес уште во периодот пред Уриетот (Младотурската револуција во 1908 година), постоела турска музика во служба на турското население, како дел од турскиот воен гарнизон. Активноста на оваа воена музика била забележлива на државните празници и како важен медиум за политичко афирмирање на власта. На програмата биле застапени турски воени маршови, турски песни и разни лесни мелодии.

Овој период ја поттикнал желбата на велешани за музички *реваншизам* кон турското население со создавање на своја музика. Во 1909 година било формирано првото гимнастичко друштво „Велешки јунак“ кое имало дувачка музика од 24 инструменти, таканаречени блех инструменти. Создавањето на првиот велешки инструментален оркестар „Велешка градска музика“ во 1911 година и музичката манифестација на која овој оркестар за прв пат дефилирал по градската чаршија, бил забележан и првиот *марш* кој го носел името „Наш-марш“. (Фирфов, 1961:167)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Во составот на оваа музика биле: две флејти, едно пиколо, два кларинета (б), два кларинета (с), два пистона, два тромбона, две тромпети, два алто (с), два баса, барабан и еден пар чинели со тапан. Првиот репертоар бил: Наш марш од Нојман; китка од народни ора и песни;

Паралелно со овој вид инструментални оркестри кои изведувале творби на руски класици и западноевропски композитори пред сè со патриотска содржина, активно еволуирала и велешката чалгија која употребата на терминот *марш* во свадбените чалгиски мелодии, го превзела според звучната асоцијација со маршовите исполнувани од овие блех оркестри. (Џимревски,1985:18)

За разлика од вистинските воени маршови, чалгиските имаат сосема друга мелодиска содржина и програмско–обредна функција. Учесниците во свадбената поворка под звуците на чалгиските маршови не марширале во класична смисла на самиот термин, туку чекореле полека, односно оделе во придружба на мелодијата. Постоеле различни свадбени маршови и секој од нив го најавувал започнувањето или завршувањето на одредено свадбено дејство како на пример: *Марш за по невестата; Марш пред портата на невестата; Марш за кумот; Марш од црква кога се оди кај момчето дома; Амидија марш; Свадбарски марш* и др. Преку звуците на чалгијата, преку музиката на маршовите, луѓето во градот се ориентирале во која насока се движат сватовите или кој обичај е завршен, а кој почнува.(Џимревски,1985:16-22)

## 5.2 Оро Рамно велешко

Оливера Васиќ смета дека целокупното орско наследство на Балканот, а посебно на Јужните Словени е преполно со *скаменети* (безвремени) играорни обрасци кои се сретуваат и во обредната и во соборската играорна практика. Тргувајќи од наједноставниот играорен образец - чекорење во одреден ритам, се доаѓало до двотактниот, кој го претставувал првиот оформен играорен образец, односно првата видлива игра. После него следел тротактниот образец, широко познат на сите балкански народи и кој не случајно уште поодамна Љубица и Даница Јанковиќ во својата осма книга „Народне игре“ го нарекле **балканка**. (Васић, 2005, 57)

---

Турски марш-Ордумуз кој бил химна на Младотурската револуција; Македонски танци; извадоци од опери и оперети како и Маршот на работниците -Дружна песен од Г. Киров.(Фирфов, 1988:175)

Орото *Рамно велешко*, кое ќе биде дел од материјалот за сценската презентација на традиционалните ора од градот Велес, припаѓа токму на категоријата ора со тротактен играорен образец, поточно три тактови времиња во метроритмичката структура на орото. Во случајов *Рамно велешко оро* се јавува со 7/8 метро-ритмичка структура и три тактови времиња (3+2+2).

Споредено во однос на останатите ора кои последователно ќе бидат разгледувани, тоа е најраспространето и најчесто изведувано оро, тргнувајќи од постарата орска традиција во градот Велес и околината, заклучно со неговата денешна изведба.

Во сеќавањата на постарата генерација велешани, ова оро според играорната структура (три чекорења кон десно и едно чекорење кон лево) или според стилот на изведување (рамно, мирно, едноставно играње) се сретнува и под други називи: *Рамното*, *Правото*, *Лесното*, *Невестинското*, *Старското*, *Женско рамно*, *Женско велешко*:

- тие како прави ора, беа само жени коа ќе се нафаќаа, како *Невестинско*, *Невестинската ја викаа за свадба и тоа полека го играа, полека и не го забрзуваа*.<sup>22</sup>

Како синоним на називот *Рамно велешко* се појавува и терминот *Ќупурлика*. Етимологијата на зборот *Ќупурлика* произлегува од називот *Ќупурли* (град на мостови) како што Велес бил нарекуван за време на Османлиската власт. Градот го добива името според турскиот везир Мехмед Көпрүлү.

При теренското истражување орото под името *Ќупурлика* беше со нејасна, недоволно позната или идеализирана конотација. Повеќето од изјавите и од градската и од селската средина укажуваа на негово непознавање, со исклучок на соговорниците музичари од Велес, кои без проблем, познавајќи ја музичката мелодија, го поистоветуваа со орото *Рамно велешко*.

Според информациите на соговорникот Никифор Смилевски од Велес, долгогодишен новинар во радио Скопје, орото *Ќупурлика* беше опишано како едно од најубавите велешки ора, со старо потекло, кое според значењето беше вреднувано како пандан на мијачкото оро *Тешкото*. Претставата за истото соговорникот ја добил од усните кажувања на постарите сожителите во градот

---

<sup>22</sup> Миле Трајков, род. 1941г. во с. С`лп, живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

Велес. Изјавата на Смилевски претставува одличен показател за староста на ова оро, неговото значење во велешкиот систем на културни вредности и автохтониот велешки идентитет.

Називот *Ќупурлика* бил користен од страна на музичарите од ромско или турско потекло во чалгиските состави кои живееле во градот Велес, како остаток од музичката терминологија на турското население во Велес и околината.

Чест е случајот во називите на ората да се отсликува или најавува неговата стилска играорна структура во случајов:

- називот *Рамно оро* или *Право оро* гледано според едноставната структура на изведување на играорниот образец и сфатено како рамно, лесно и едноставно играње без потскокнување или други посложени обрасци.
- Називот *Право/то оро* може да се согледа и според правецот на движење (постои варијанта каде *рамните* ора се играат праволиниски, со движење само во еден правец, кон десно, без враќање во спротивен правец).

Од изјавите на некои соговорници ги воочивме следниве примери:

- *Рамно велешко, некогаш сме го играле ама многу е едноставно. Само напред се оди, со еден чекор назад и ништо. Невестата, па свекрвата, свекоро, па девери ако има и ќе си се наредат, си играат така правото.*

23

Како одредници за истакнување на локалниот идентитет на орото, потврден и преку називот *Рамно велешко оро*, се јавуваат: започнувањето и завршувањето на веселбата со орото, задолжителното изведување на секоја велешка свадбена свеченост како во поодамнешниот период, така и во денешните свадби, како и неговата честа употреба во репертоарот на денешните музички состави во Велес.

Под називот *Рамно велешко оро* најчесто се појавува само во инструментална изведба. Ова оро денес, а и во минатото, можело да се сретне повеќепати во текот на свадбата или на селскиот собор, задржувајќи ја

---

<sup>23</sup>Бисера Зафирчева, род. 1946г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

тротактната играорна структура, но променувајќи ја мелодиската линија и врзувајќи се со одредена ороводна песна како на пример: *Белото Маре на Цинциови; Елено ќерко; Македонско девојче; Ај засвирете ми чалгии* и др.

Во однос на половата припадност, според изјавите на соговорниците, беа добиени поделени мислења. Според некои соговорници, ова оро во постарата селска и градска свадбена практика било изведувано во мешана структура, а според други кај ова оро беше истакната исклучиво женската полова структура. Она што постоело како традициско правило е фактот дека, заводувањето неприкосновено и припаѓало на невестата, без разлика дали е *прва* на орото или е *заведена* од страна на некој близок член од фамилијата. Останатите учесници кои се приклучуваат, можеле да бидат и машки и женски учесници во орото. Секако, тоа била нејзината најблиска рода или идното момче:

- *прво невестата го води, мирна и зетот до неа и сите наредени*<sup>24</sup>

- *невестата, па свекрвата, свекоро, па девери ако има и ќе си се наредат си играат така Правото. До неа претежно свекрвата или момчето.*<sup>25</sup>

Некои од изјавите на соговорниците го наметнаа и спротивното мислење од горенаведеното, дека изведувањето на *прави* или *рамни ора* било својствено само за женската популација, со јасна полова определеност.

Како заедничко и во двата случаи беше приликата на изведување – *свадбата* и водечката улога на невестата. Доколку го земеме предвид и називот на некои рамни велешки ора како *Женско рамно оро* или само *Женско оро*, отсвирени од познатиот велешки чалгација Ало Тончо, добиваме претстава дека постоеле *рамни ора* кои јасно биле наменети за женските играорки. (Малинов, 2011:63,65,67,69,71,93,117,126)

- *и жени и мажи... повеќето жени го играле тоа Рамното тогаш.*

*Повеќе жени, се секавам имаше една тетка Павлина овдека, она го*

---

<sup>24</sup> Властимир Ристовски, род. 1939г. во с. Нежилово, Азот, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>25</sup> Тасија Коцевска, род.1926г. во с.Оморани, мажена и живее во с. Богомила, Азот, сопствено теренско истражување.

*водеше тоа оро често пати и убаво се сеќавам дека викаше дека повеќето жени го играле.*<sup>26</sup>

*- тие како прави ора беа само жени коа ќе се нафаќаа, како Невестинско, Невестинската ја викаа за свадба и тоа полека го играа, полека и не го забрзуваа. Тие претежно, тие рамни ора шо ги викаа, на свадби ги играа, сега кога невестата се пее ли или така, е тогај се играа.*<sup>27</sup>

*- па тоа Рамното, право е. Тоа Правото оро е, женско оро това е. Невестинското шо викаме.*<sup>28</sup>

### 5.3 Оро Адана

По ослободувањето од турската власт (првата половина на XX век), започнува најголемото темпо на миграција на селското население во градот Велес, како и масовно иселување на турското муслиманско и исламизираното македонско население (Торбеши) во Турција од 1952 година. Повоените процеси на индустријализација и урбанизација со својата атрактивност, вршеле влијание кај селското население во разни области на животот, така што миграционите движења кон градскиот правец предизвикале разни социоекономски, демографски и етнички структурни промени. (Синадиновски; Ивановски; Панов, 1969:16-17)

При овие миграции, руралното население во градот ја понело и сопствената изворна, музичка култура, која несомнено со себе носела големи уметнички вредности, но и разлики во однос на градскиот менталитет на кој и припаѓа чалгиската музика. (Џимревски, 1985:20)

Орото *Адана* според претходните пишани сознанијата се појавува како автохтоно оро, познато и задржано многу повеќе во селската велешка област, за разлика од неговата појава во градот Велес. Во текот на истражувачкиот

---

<sup>26</sup> Бисера Зафирчева, род. 1946 г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>27</sup> Миле Трајков, род. 1941г. во с. С`лп, живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

<sup>28</sup> Зора Ангелоска, род. 1934 г. во с. Ореше, Азот, мажена и живее во с. Ореше, сопствено теренско истражување.

процес, при обидот да ја откриеме играорната структура на ова оро, наидовме на најголеми потешкотии во поглед на наоѓање соговорник кој би можел да го демонстрира истото. Соговорниците кои го демонстрираа оро, со несигурност ги изведуваа играорните обрасци, што беше сосема разбирливо за оро кое веќе воопшто не се изведува. Од нивните изјави забележавме дека неговата активната изведба во градот Велес била пред повеќе од четириесеттина години, додека неговиот век на живеење во селската велешка средина е подолг.

Во истражувањата на Џимревски оро, то беше забележано под називот *Шаинот* како едно од често играните ора и во текот на 80-тите години од XX век. И според играорната и метроритмичка-структура, оро, то отсликува изразено турско-ориентален стил, но во овој период истото било општоприфатено не само во турските, туку и во многу христијански села од велешката средина. (Џимревски, 1988:148)

Оро, то *Адана* за прв пат е забележано во средината на XX век, поточно 1953 година, од познатите собирачи на македонското музичкото творештво Живко Фирфов и Ганчо Пајтонџиев, во нивната книга *Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија*. Оро, то е забележано со инструментална изведба на тапан и зурла. (Фирфов, Пајтонџиев, 1953:73-79)

Михаило Димовски во 70-тите години на XX век од постарите и поистакнати членови на ансамблот „Танец“, преку методот на демонстрација го забележал оро, то *Адана* како карактеристично за велешката орска традиција, поткрепено со нотен и кинетографски запис во книгата *„Македонски народни ора од репертоарот на Ансамблот – Танец“*.

Со мелографски записи, оро, то *Адана* го запишал и Боривоје Џимревски од снимениот материјал на Ганчо Пајтонџиев, снимено во Велес во 1954 година, а изведувано од страна на големиот чалгиски мајстор на виолина Ало Тончов. Под терминот *Велешко оро – Адана*, Џимевски го снимил и во 1979 година, отсвилено од ромска чалгија во градот Велес. (Џимревски, 1988:147-149)

Во текот на теренското истражување на прашањето дали се секаваат на оро, то *Адана*, соговорникот Миле Трајков роден во село С`лп даде јасен опис за истото:

- *Адана, а така! Ја играа да, мажите, најстарите, па да клекнуваат па се вртат. Се држеа за раце или претежно за рамо.*<sup>29</sup>

Соговорникот Петре Гугинов роден во Велес, се присети дека ороото го научил уште како дете (станува збор за првата деценија на XX век), гледајќи ги постарите играорци на велешките свадби, маалски собори и селски слави:

*- уше од дете го знам. По свадби сне ги играле, на свадби, на слави у село..Сам дома сум го играл, сам...спротива Циганите ни свиреа и ние имавне чардак едно 15 метра, ја ќе заставам вака и си играм и од тогаш и деца и внуци сите ги научив да играат.*<sup>30</sup>

Според употребата на називот, покрај терминот *Адана*, во градот Велес се сретнува и во членувана форма како *Аданото*. Специфичен беше и терминот *долноземско старо оро* од соговорникот од село Нежилово-Азот, кој преку именувањето како *долноземско старо; староседелско* или *старовремско оро* ја отслика релјефната претстава на повисоките, планински села од пределот Азот, наспрема низинските велешки села, како и етничкото идентификување на населението во случајов на релација планинци- низинци:

*- ние го викавне долноземско старо... старомодно... староседелско, од селата да речеме, така се играе.. тие да речам од селски ора... е ние ги викаме старовремски ора. Од планињето ние, тие ора ги викаа долноземски, као по питом е народот, по питомо ороото..*<sup>31</sup>

При теренското истражување во селото Голозинци-Азот, од индивидуалната демонстрација на соговорникот Димов Ристо, роден 1930 година во истото село, беше забележано ороото *Шаинот* со иста мелодија и делумно иста играорна структура како ороото *Адана*.<sup>32</sup> Називот *Адана* има турско-ориентално потекло со ознака за турскиот град Адана. Турско-ориенталното потекло е воочливо и за терминот *Шаинот* во превод сокол, а етимологијата се темели по народното толкување дека ороото е именувано

<sup>29</sup>Миле Трајков, род. 1941г. во с. С`лп, живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

<sup>30</sup>Петре Гугинов, член на групата „Распеани велешани“, род. 1940 г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>31</sup>Властимир Ристовски, еден од најстарите членови на Распеани велешани, род. 1939г. во с. Нежилово, Азот, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>32</sup>Ристо, Димов, роден 1936 г. во с.Голозинци, живее во с.Голозинци, сопствено теренско истражување.



според Турчин по име Шаин, кој бил голем љубител на играњето, посебно на ова оро.(Џимревски, 1988:148). Записите на Џимревски издадени во списанието *Македонски фолклор* во 1988 година, се последните пишани информации за ороото *Шаинот*.

Според половата определеност, соговорниците ја потенцираа машката присутност при неговата изведба, построго почитувана во селската практика. Според структурата на играорните обрасци (испружена нога, подигната водорамно и свиена за 90° степени, клекови и вртења) логична е машката доминантност во изведбата:

*-Аданата е машко оро на пример.. не, не, Аданото жени не го играат, има еден брз дел таму во тоа аданото.*<sup>33</sup>

Според стилските карактеристики, Димовски го категоризира како машко оро, кое според антрополошката позиција на држење на рацете се појавува во три варијанти, за рамо, за раце (во подигната, полусвиена позиција) и во третата варијанта условена според забрзувањето на темпото и разиграниот играорен образец, слободна, пуштена форма на рацете со помош на која играорците биле во можност да ги изведат индивидуалните кружни вртења околу себе.(Димовски,1977:13)

Позицијата на држење за рамо која истражувачите Димовски, Фирфов, Пајтончиев и Џимревски во минатиот период ја забележале, беше потврдена и при сопственото теренско истражување, наречено *раменички*, според еден од соговорниците:

*- а иначе, постарите ние играевне раменички ко Тешкото оро, Старото оро... раменички.*<sup>34</sup>

*- ете тој ритам е! После коа се убрзуе, побрзо се игра, се потскокнуе..*<sup>35</sup>

Додека во велешката селска традиција доминирала гајдата, локално наречена *мешница*, ороото *Адана* во градот Велес било изведувано со народните инструменти *тапани* и *сурли*, според локалната терминологија, најчесто во состав од еден *тапан* и две *сурли* или *зурли*, од страна на

---

<sup>33</sup> Али Бекиров, род. 1945г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>34</sup> Петре Гугинов, род. 1940 г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>35</sup> Петре Гугинов, род. 1940 г. во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

ромските музичари од градот кои биле повикувани и во соседните велешки села. Ромските музички состави внесле многу ориентални елементи во автохтоната музика на заедницата. Една од познатите ромски музички фамилии во Велес биле Арзиовци, познати и активни и до денес како свирачи и изработувачи на зурли и тапани:

*- татко ми, чичко ми, дедо ми, сите се одтука од дворови, од Велес, со генерации сме зурлаџии. Прекар имаме од баба ми Арзија шо баеше и нè знаат како Арзиовци.*<sup>36</sup>

*- од тука ќе си викнеш, стално ги има, јас од време ги користам тие како се викаат фамилијата.. Арзиовци се тие фамилија, Арзиовци тие се сите од Велес. Обично доваѓаа двајца зурлаџии и тапан. Сеа моментално ги има две-три групи мислам.*<sup>37</sup>

*- па тие шо ти викам: кларинет, на тапан имаше, па идеа сурли. Од Велес, Цигани, Роми беа, имаш од Иванковци на сурли.*<sup>38</sup>

Ромското население во поглед на занимањата, во голема мера го одржувало музичкиот и играорниот живот во градските и селски средини.(Зечевић, 1983:48)

Во почетокот на XX век, во градот Велес орото било изведувано и од чалгиските музички состави, како често порачувано оро на домашните свадбени веселби, како што забележуваат и Пајтонџиев и Џимревски.

Најчести места и прилики на кои се изведувало орото биле селските собори на сретселата, свадбите во градот, како и празничните собори на најстарото маало во градот Велес, наречено Којник.

Заборавеноста на орото во сеќавањата на соговорниците и кај профилот играорец и кај профилот музичар, несомнено го категоризираше во ора од постарата орска традиција. Орото *Адана* не се изведува на денешните велешки свадби, а ваквата состојба трае подолго и од триесеттина година. Како

---

<sup>36</sup> Ќамуран, Закиров, род.1953г. во Велес, зурлаџија од фамилија Арзиовци, сопствено теренско истражување.

<sup>37</sup> Али Бекиров, долгогодишен раководител на КУД „Керамичар“ и КУД „Брако“ од Велес, роден 1945 година во Велес, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

<sup>38</sup> Миле Трајков, род. 1941г. во с. С`лп, живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

единствен пример на реконструирана изведба може да се види во склоп на велешките игри од репертоарот на фолклорниот ансамбл „*Керамичар*“.

#### 5.4 Оро Ибраим оца

Од веќе постоечките релевантни истражувања и записи за орото *Ибраим оца*, Ганчо Пајтонџиев дава најрани записи, забележувајќи го орото во градот Велес во 1954 година, отсвирено од велешката чалгија на Ало Тончов.

Орото *Ибраим оца* е еден специфичен пример во македонската орска традиција, не и единствен, кој анализиран според неговата застапеност, терминологија, играорна структура и мелодиска линија, се појавува како елемент преку кој може да се следи етничката и регионалната идентификација на населението кое го практикува.

Авторот Владимир Јаневски во своите истражувања забележал дека во западниот дел на Македонија, почнувајќи од Горни лерински села, продолжувајќи кон Горни битолски села, Леринско Поле, Прилепско – Битолско Поле, Горна Преспа, Охридско Поле и Азот, се појавува еден играорен образец кој е обединувачки фактор во сите наведени етнички предели. Образецот има иста играорна база, променливост во метроритмичката структура од предел до предел, но и појави каде метроритмичката структура останува иста. Во однос на мелодиската линија исто така забележал неколку варијанти, а најголема шареноликост открива во терминологијата, односно називите на ората. Според локалните називи, неговата појава ја забележал низ неколку толкувања: според методика на играта како синоними на орото *Ибраим оца* ги сретнува *Куцано* и *Пуштено оро*; според старосните толкувања го забележува како *Старското*; според географските одредници *Беранче*; според етнички предел како *Горноселско*; според лични имиња *Насувот* и со непознато потекло на теренот го наоѓа под називите *Лешето* и *Чамчето*. (Јаневски, 2010:70)

Според изведбата, орото *Ибраим оца* во однос на сите гореспоменати сродни орски форми има уникатна играорна структура, која се сретнува единствено во градот Велес. Основниот образец кој се изведува кон десно,

идентично се повторува со тоа што се променува страната на движење кон лево и почетната стапка на газење, левата нога.<sup>39</sup>

За време на теренското истражување во градот Велес, ороото повеќепати беше сретнато под терминот *Ибраим оџа*, познато кај сите соговорници и дефинирано како автохтоно велешко оро, играно и свирено од памтивек, неизоставно и активно изведувано и денес на велешките свадби и празнувања.

Од соговорникот од с. Ораовец од етничкиот предел Азот, се појави со називот *Чамчето*, термин познат и на соговорникот Димче Бегинов, музичар со потекло од Велес. Преку нивните изјави може да биде следена етничката припадност на одредена заедница во случајов преку ороото, како елемент од духовната култура на истата:

- *видиш има разни номенклатури, на пример да речам кај нас је Ибраим оџа, на друго место ни го бараат ко Чамче.*<sup>40</sup>

- *а ние па Чамчето, Чамчето го викавме во Ораовец накај Прилеп шо е. Исто на песната на Ибраим исто е, исто.*<sup>41</sup>

Под терминот *Чамчето*, а со сродна играорна структура како и ороото *Ибраим оџа*, најчесто се сретнува во Југозападното играорно подрачје, како дел од Брсјачката етнографска целина, податок кој укажува на влијанието од македонската западна кореолошка зона.

Беше забележано и под терминот *Бог да го бие* според истоимената песна, во која името *Ибраим оџа* се заменува со името *Дели Насуф*:

- *Ибраим оџа, да, го свират! Тоа се свири како оро, меѓутоа има и песна, а се свири како оро, таа ми е снимена мене песна како **Бог да го бие, Дели Насуф!** Мелничка стара, песна.*<sup>42</sup>

Под називот *Дели Насуф* или во скратена форма *Насувот*, соговорниците од градот Велес, ороото *Ибраим оџа* не го препознаваа, што упатуваше на претпоставката дека под овие називи е познат само во некои

---

<sup>39</sup> Димов, Ристо, роден 1930 год. во с. Голозинци, Гроот, живее во Голозинци, сопствено теренско истражување.

<sup>40</sup> Димче Бегинов, пејач и музичар на тапани, род. 1944 г. во Велес, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

<sup>41</sup> Нада Гугинова, член на „Распеани велешани“, род. 1952 г. во с. Ораовец, Азот, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

<sup>42</sup> Орце Маневски, род. 1954 г. во с. Стари Град, Азот, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

велешки села од помалата област Гроот (Врановци, Мелница, Еловец, Голозинци).

И во двата примери кога ороото се појавува како *Ибраим оџа* или како *Дели Насуф (Насувот)* името е резултат на истоимената ороводна песна **Бог да го тој Ибраим оџа** или во вториот случај **Бог да го бие и да го убие, тој Дели Насуф**.

Чест случај кај соговорниците во етнокореолошките истражувања, поради непознавање на играорната структура на одредено истражувано оро, името на ороото го користат како одредница за препознавање или непознавање на истото. Во нашиот случај на прашањето дали ороото *Насувот* е исто како *Ибраим оџа*, со зачуденост добивавме изјави дека станува збор за две сосема различни ора.

Многу почесто и појасно беше помнењето на песната и текстот ѝ како форма ѝ како мелодија, во споредба со играорните обрасци на ороото, што секако е чест случај при теренските опсервации. Поради фактот дека ороото претставува колективна, ланчана играорна творба, во која предводник и главен репер е ороводецот, може да се претпостави една од главните причини за заборавањето на чекорите. Повеќето учесници во ороото условени од талентот за играње и играорната перцепција, најчесто визуелно и со механичко играње на чекорите го следат првиот на ороото, како најодговорен за правилната изведба на орските чекори.

На едно од прашањата, дали знаат да го играат ороото, изјавата на соговорничката од с.Бузалково (Северни велешки села), го потврди гореобразложеното:

- ја не знам, да е ќерка ми постарата, ја не (го запејува)

**„Бог да го бие, тој Ибраим оџа, тој Ибраим оџа“ ...ама да игра некој напред, можам ја да играм.**<sup>43</sup>

Во поглед на половата определеност и од претходните постоечки извори, а и во денешните сеќавања, *Ибраим оџа* се сретнува во мешана структура (наизменично учество во ороото и од мажи и од жени).

---

<sup>43</sup> Бена Трајкова, род. 1938 г. во с. Бузалково, живее во Ново Село, Скопје, сопствени теренски истражувања.

Според антрополошката позиција на држење на рацете, беше забележана поврзаност на играорците со подигнати, полусвиени раце во висина на рамениците, а од аспект на формата на орото, единствено присутна форма беше отворениот круг или полукружното движење на играорците, со правец на движење од лево кон десно, вообичаени стилски карактеристики за македонската орска традиција.

*- може и машко и женско, па обично коа го играат тоа се дигнати рацете, смеќаваат доле, дигнати рацете и вака (ги крева полусвиени во лактите и заигрува), дигнати рацете напред и од мажот и од жената, а иначе вака доле, не.<sup>44</sup>*

Во поглед на инструменталната придружба во некои велешки села беше забележана изведба на народни инструменти во неколку варијанти: гајда; гајда и тапан или тапани и зурли и реткиот пример од Нежилово каде во комбинација се појавија гајдата и зурлата:

*- Во наше село на гајди од коа памтам, на една гајда, чичо Пане свиреше, немаше на тапан и па ќе паднеш од играње, ли ду ду, ли дуд, ли дуд, тоа гајдата.<sup>45</sup>*

Во градот Велес од средината на 19 век до 80-тите години се изведувало на чалгиски инструменти: канон, ут, џумбуш, виолина-ќемане, дајре. (Џимревски, 1985:18-19)

Во однос на вокалната придружба, за песната *Ибраим оџа*, постојат неколку варијанти во однос на текстот. Во сценската адаптација ќе биде употребена варијантата добиена од групата „Распеани велешани“, која на нивниот репертоар постои од 1978 година. Во документарниот филм за „Распеани велешани“, виолинистот Ало Тончов говори за Дели Насуф Паша и создавањето на староградската песна *Еј мори Васе, Васе, танко Васе*. Женскиот лик Васе опеан во песната, била роднина со бабата на Ало Тончов, чија фамилија работеле како измеќари на чифликот кај Осман-ага и Дели Насуф Паша.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup>Петре Гутинов, род. 1940 г. во Велес, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

<sup>45</sup>Тасија Коцевска, род. 1926г. во с.Оморани, мажена и живее во с. Богомила, Азот, сопствено теренско истражување.

<sup>46</sup>Документарен филм *Распеани градови – Велешани*, снимен 1972 година во Велес.

Орото, а посебно ороводната песна за која е врзано, континуирано опстојува како играорна творба и до денес се изведува со задржан традициски играорен образец. Во локалниот систем на вредности од аспект на начинот на играње, орото се доживува како едно од потешките ора, за разлика од почетничките, рамни или прави ора, преку кои младите членови во заедницата ги стекнувале своите играорни способности и *дозволи* за вклученост во играта. Присутноста на орото, како ороводна песна во репертоарот на денешните велешки музички групи, вокалната група „Распеани велешани“ или низ разните облици на современи, празнични веселби, го открива неговото место и значењето во свеста на велешани:

*- Е тоа го имаше и кај нас, ќе играат младите сите и стариве ќе се соберат и ќе ги собујат опинците и по чарапи ќе играат, Ибраим оца, Тешкото го викаа Тешко прилепско или Рамно, имаше уште две – три игри тука....*<sup>47</sup>

*- за Ибраим оца миженката вака.... веземе и ја и жената...*<sup>48</sup>

*- едно од позначајните и поубавите ора било Ибраим Оца, знаете сте слушнале нели? Специфична игра и со песна е. Тоа е цела историја.*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Мите Нешовски, род. 1930 г. во с. Нежилово, живее во с. Нежилово, Азот сопствено теренско истражување.

<sup>48</sup> Петре Гугинов, род. 1940 г. во Велес, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

<sup>49</sup> Бисера Зафирчева, род. 1946г. во Велес, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

## 5.5 Игра Мавили

За разлика од горенаведените традиционални ора *Рамно велешко*, *Адана* и *Ибраим оџа*, играта *Мавили* битно се разликува. Според формата и обликот не припаѓа на категоријата традиционални ора, а според карактерот и функцијата се јавува како посебна синкретична уметничка творба, изградена од турско-ориентална песна и мелодија која со текот на времето е надополнета од повеќе културни влијанија, драмски играорни елементи и реквизити.

*Мавили* е посебен тип на свадбена игра, карактеристична и оригинална, како по својата содржина, така и според единственоста на изведување на територија на Македонија. Според времето и приликите на изведување, оваа игра се појавувала на свадбените прослави или куќните слави, во склоп на постарите чалгиски состави од крајот на XIX век, но и во склоп на денешните свадби во градскиот центар Велес, континуирано надградувајќи се во еден денешен, конечен облик на изведба.

Условно кажано, според начинот на играње во кое се вклучени драмски дејствија, како и приликата на појавување – свадбата, во играта *Мавили* делумно се назира обредната функција во однос на поизразената забавно-комерцијална функција. Авторот Веле Солунчев вторава функција ја смета карактеристична за современото општество, во кое обредните и социјално-нормативните функции во добра мера се забораваат и исчезнуваат, како резултат на потребата да се игра од забава и задоволство. (Солунчев, 2004:15)

Според регионалната припадност, *Мавили* традиционално и единствено е врзана за градскиот центар Велес, непозната во локалната селска традиција и пошироко на територија на Македонија. Од изјавите на соговорниците при теренското истражување, се појавија примери на нејзино дифузионирање и во други градски центри низ Македонија, најчесто кога свадбата е свирена од велешка музичка група и со велешко потекло на домаќините на свадбата.

- на секоа свадба кајшо ќе идеме, го носевме и **Мавилето**.<sup>50</sup>

Во етномузиколошката и етнокореолошката наука, играта *Мавили* досега воопшто не е проучувана. Сликата за истата во најголем дел беше стекната од

---

<sup>50</sup> Димче Бегинов, род. 1948 год. во Велес, живее во Велес, пејач и музичар во неколку велешки забавни и народни музички групи, сопствено теренско истражување.



учеството во истата на велешките свадби, како и од разговорот со соговорниците при теренските истражувања.

Во велешкиот говор се појавуваат изразите *Мавили*, *Мавели*, *Мавиле* или *Мавилето* како членувана форма.

Според изјавата на соговорникот Бегинов Димче од Велес, долгогодишен музичар на велешките свадби и еден од првите оформувачи на конечната македонска верзија на песната *Мавили*, како што велешани би рекле татко на Мавилето, го добивме следниов опис:

- *Турчин, Турчин, колку е Турчин можда од турските Цигани, шо знам, не знам, ама од Влашката црква нагоре е и таа екипа беа, а беа многу популарни по свадби, немаше свадба кај шо не свиреа они. И по тие свадби еве сеа конкретно ако почнува за **Мавили**, стално се пееле, таа турска песна и шо кажуе воа: ееееј, убавици, сакам многу, неznam каква да е, црвена да е, црна да е, ваква да е, таква да е, ама плава да е... демек копнежот по бело, по плаво на Циганот секоаш било... иљада мавили тоа значи само плаво да е.*<sup>51</sup>

Во постарата традиција *Мавилето* во Велес се појавува само во форма на народна песна која се пее на домашните свадбени веселби, како една од завршните мелодии на свадбата со која се постигнувала кулминација во веселбата.

Со динамичниот културен развој, во втората половина на XX век, во нашата земја, па конкретно и во градот Велес, се појавуваат големи промени на традиционалните елементи од духовната и материјалната култура, кои во областа на музиката биле поизразени во однос на другите области. Чалгиските состави постепено биле заменуваани со новоформираните музички групи во Велес, како резултат на културните промени кое ги носело новото време (правењето свадби претежно во кафеани или ресторани, озвучениот музички состав кој можел да задоволи голем број присутни, промената на функцијата на свадбите кои сè повеќе добивале забавен карактер и сл.). Во градот Велес свадбите во ресторани почнале да се прават од крајот на 70-тите години, а сè

---

<sup>51</sup> Димче Бегинов, род. 1948 год. во Велес, живее во Велес, пејач и музичар во неколку велешки забавни и народни музички групи, сопствено теренско истражување.

до 90-тите години на XX век, можеа да се забележат свадбени поворки низ велешките маала и сокаци.<sup>52</sup>

*- народно почнав да свирам кога почнавме по свадби да свириме. Тогај во тие периоди кај 80-та година, кога дојдовме овде да свириме, речи го на езерото Младост, на Мотелот почнаа да нè бараат и за свадби. Се смени начинот на забава, чалгија неможе цела сала да ја забавува, ова е озвучено, сите гости исто се чувствуваат, се смени времето едноставно... Дури покоен Екрем – мачето викаше: а тоа кучето Бегинот, свадбите ни ги зеде, затоа што чалгиџиите порано они беа неприкосновени за свадби.*<sup>53</sup>

Овие промени влијаеле и во модификацијата на *Мавилето*. Дејството започнува кога еден од музичарите ги повикува присутните гости да се соберат во средина на салата каде се поставуваат два стола, на кои седнуваат невестата и момчето свртени во позиција еден наспрема друг. Околу столовите застануваат другарите на момчето, односно машки лица кои физички се спремни да ги подигнуваат младоженците. На знак на музичарот започнува песната *Мавили* во вид на рецитирање, односно давање благослов за заедничкиот живот на младите. Додека музичарите го потпевнуваат благословот, сите присутни клечат насобрани околу столовите на младите, чекајќи да започне рефренскиот дел. Во тој момент, сите кои клечеле, стануваат и започнуваат да плескаат со рацете, играјќи во место, во слободна, индивидуална форма, додека младоженците се подигнати во воздух, кревајќи ги горе-доле во ритамот на песната *Мавили*. Најчесто овие чинови на клекнување и подигнување се повторуваат по три пати, водени од музичарите.

Пример од соговорникот Д. Бегинов, член на групата Кактус:

*-Оф аман, аман, аман, аман, еј ѓузели оф аман,*

*Нели денеска сите тука се собравме за среќа и младост на младенците,*

*И сеа тука иде (пее мелодија)*

*К`смет да биде, ногу среќни да бидат, вакви да бидат, накви да бидат*

<sup>52</sup> Галаба Петрова, родена Андова, 1926 година, во Велес, живее во Велес. Сопствено теренско истражување

<sup>53</sup> Димче Бегинов, род. 1948 год. во Велес, живее во Велес, пејач и музичар во неколку велешки забавни и народни музички групи, сопствено теренско истражување.

(карикира) *арно ама за тоа да кажеме еднаш!!*

*Мавели, мавели....гел, гел, гел, мавили... трга тој рефренскиот дел и така тоа три пати се врти и после тоа чочеци, мочеци и ајдееее се напраи свадбата.*<sup>54</sup>

Она што се наметна како проблемско решение при истражувањето на *Мавилето*, беше времето на инфилтрирање на драмското сценарио (чинот на кревањето на младите на столови, клекнувањето на присутните, ракоплескањето и сл). Од изјавите на соговорниците, оваа форма беше непозната за постарата традиција на *Мавилето*, како за православно, така и за муслиманското население во градот Велес.

- *кај нас у Нежилоо не, не го правне, не, пошто ние чисто македонски*<sup>55</sup>

- *не, од постаро не ја кревале невестата, немало шанси. Постаро, постаро, исто ко сеа шо го пеат така се пееше и претежно на свадби го играа.*<sup>56</sup>

Според исказите на Бегинов, во периодот на раните 80-ти години, како член на групата „Кактус“, свиреле на свадба која се одржувала на мотелот „Лозар“. Невестата била од постара велешка фамилија, а младоженецот и сватовите биле од Војводина, во придружба на тамбурашки оркестар. Таткото на невестата, домаќинот велешанец, побарал да биде направено *Мавилето* со цел да им покаже на сватовите за велешките *ѓурултии*. *Мавилето* почнале да го свират и пеат, а другарите на момчето или гостите од Војводина го започнале драмското сценарио (местење столови, кревање на младите, клекнување, ракоплескање и сл).

Според изјавата на соговорникот, тоа бил и почетокот на оваа инфилтрирана драмска форма на игра и забава, која атрактивна по форма и забавна функција, по пат на усното прераскажување од присутните гости или мотелскиот персонал, експресно почнала да се применува на сите наредни

---

<sup>54</sup> Димче Бегинов, род. 1948 год. во Велес, живее во Велес, пејач и музичар во неколку велешки забавни и народни музички групи, сопствено теренско истражување.

<sup>55</sup> Властимир Ристовски, род. 1939 г. во с. Нежилово, преселен во Велес, живее во Велес, еден од првите членови на групата „Распеани велешани“, сопствено теренско истражување.

<sup>56</sup> Бена Трајкова, родена 1938 г. во Бузалково, живеела во Велес, моментално живее во Ново Село, Скопје, сопствено теренско истражување.

велешки свадби, на почетокот изведувана од групата „Кактус“, но постепено применувана и од останатите велешки музички групи.

Многу често на прашањето од каде се појавува моментот на кревање на младите при теренското истражување, одговорот беше дека тоа е стар еврејски обичај. За да се разреши овој проблемски предизвик, во теренското истражување беше побарано стручно мислење од страна на лица од еврејско потекло, посетувајќи го Музејот на холокаустот во Скопје како и Еврејската заедница во Скопје. Од разговорот со соговорнички од еврејско потекло по основ на брак, се потврди ставот дека кревањето на младите на стол бил вообичаен традициски обичај на еврејските свадби. Овој обичај во еврејската свадбена традиција е познат под името *horogh*, а се изведува и ден денес на еврејски свадби не само во Израел туку и помеѓу Евреите во Америка, Канада, Англија.

Една од соговорничките била присутна на еврејска свадба во Тел Авив Израел, во 1986 година, каде го забележала овој обичај. Втората соговорничка го потврди со општите познавања за еврејските свадбени обичаи, дознавајќи ги од фамилијата на својот сопруг по потекло Евреин:

*- да, имам гледано и на касети и скоро на секоја еврејска свадба така се дигаат. И овде јас сум била на еврејски свадби, ама немаше такви работи.<sup>57</sup>*

*- прво ќе ги венча и рабинот, крши чаша завиткана во салфета, **мазалтоф** и сите весело знаеш, **мазалтоф**, **мазалтоф** и завршуе тоа со рабинот, е тогаш играат седнати на столица младите и другарите нормално и невестата и младожењата нагоре ги дигаа и они така во воздух ќе се пољубат и послам ќе се симнат.. Сите други стоат, ние сите плескаме околу и ние никој не играме само они играат, мислам тоа коа ги креваат и тоа ко ќе заврши почнува веселбата.<sup>58</sup>*

Овој обичај во традицијата на македонските Евреи бара подетално проучување земајќи го предвид фактот дека на територија на Македонија во

---

<sup>57</sup> Александра Суботички, род. 1978г. мажена за Евреин, живее во Скопје, вработена во Еврејска заедница во Скопје, сопствени теренски истражувања.

<sup>58</sup> Санда Саркисјан, род. 1951г. во Драчево, живее во Драчево, сопруга на Евреин, сопствено теренско истражување.

XIX век биле регистрирани 90 000 Евреи, населени во поголемите градови познати во три групи: Романиоти (староседелци во Солун, Бер, Филипи и Стоби), Ашкенази (доселеници од Средна Европа во текот од XII до XIV век) и Сефарди (доселенци од Пиринејскиот Полуостров во XIV век).(Светиева, 2003:166-168)

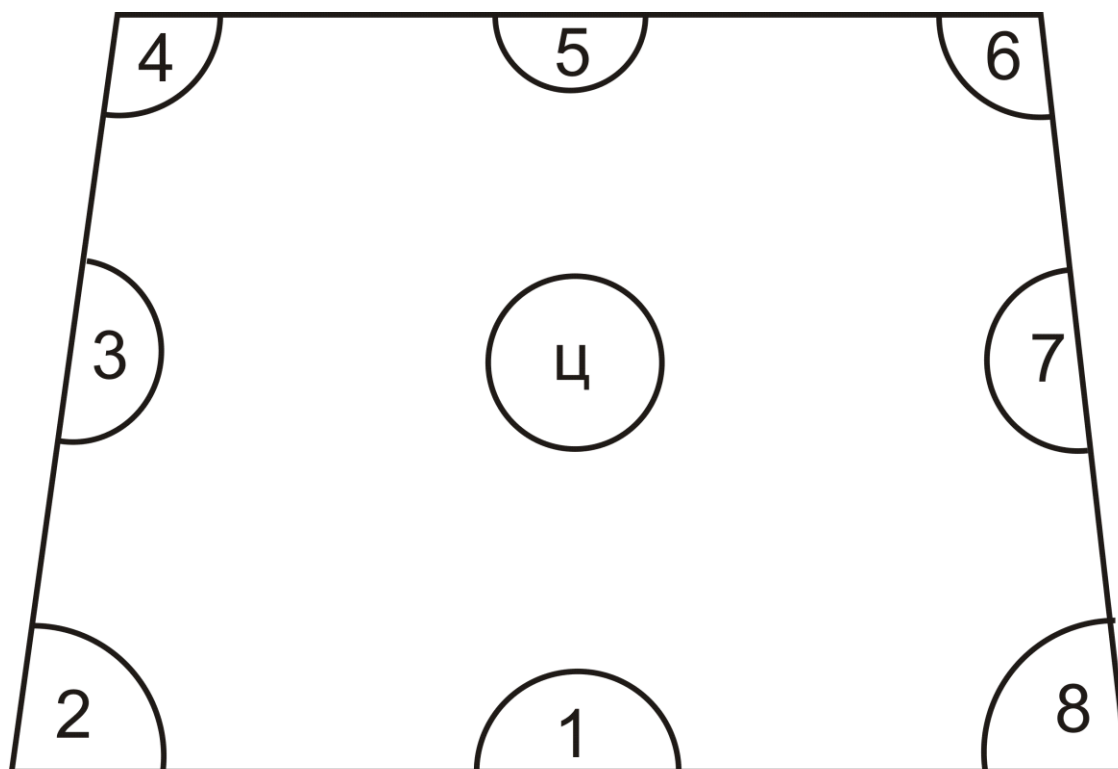
Исто така голем број Евреи од ашкенаско потекло, ги населиле просторите на северна Србија во периодот на XII и XIII век, денес сè уште населени во неколку места во Војводина. Како резултат на овие податоци, врската на велешкиот обичај *Мавили* со свадбениот еврејски обичај и патот на неговото инфилтрирање во градот Велес од страна на население од Војводина, бара понатамошно студиозно проучување. Свадбената игра *Мавили*, денес е неодминлива на секоја велешка свадба, како на православно, така и на муслиманското население, постигнувајќи кулминација на веселбата, афирмирајќи ја оваа свадбена традициска форма уникатна и автентична во велешкиот културен систем на вредности.

Како што забележале сестрите Јанковиќ, комплексот на орската игра не е нешто постојано и непроменливо, а орските компоненти не се нераздвојни. Цитирајќи го англискиот етномузиколог А.Л.Лојд, напишале: *Традицијата живее во постојана борба помеѓу старата пракса и иновацијата, помеѓу она што изведувачот го наследил и она што во својата фантазија го создал.* (Јанковић, 1970/71:26)

## 6. Реализација

### 6.1 Сценски концепт- сценска организација

#### 6.1.1 Легенда на симболи за учесници и движења по сценските координатни позиции



сценски координатни позиции - точки

На горенаведениот сценограм ќе бидат дадени основните сценски координатни точки кои ќе овозможат полесна комуникација при методската примена на сценската адаптација. Ќе бидат претставени вкупно осум координатни точки (со реден број од 1 до 8) и централната позиција означена со ц.

легенда			
<b>1</b>	канонџија		девер што го носи невестинскиот фустан
<b>2</b>	кларинетист		роднина на младоженецот
<b>3</b>	кларинетист		мајка на невестата
<b>4</b>	виолинист		невеста
<b>5</b>	виолинист		кума
<b>6</b>	утист		сестра на младоженецот
<b>7</b>	дајреџија		тетка која носи дар за невестата
	татко на невестата		роднина на младоженецот
	кум		роднина на младоженецот
	младоженец		другарка на невестата (посестрима)
	другар на младоженецот		другарка на невестата (посестрима)
	другар на младоженецот	x	симбол за реквизит
	момче кое го носи дарот на кумот	•	симбол за солист

За да може јасно да се утврди и следи координатната позиција на секој поединец во адаптацијата, во сценограмите учесниците ќе бидат одбележани со соодветни броеви и симболи.

### 6.1.2 Учесници на сценската адаптација

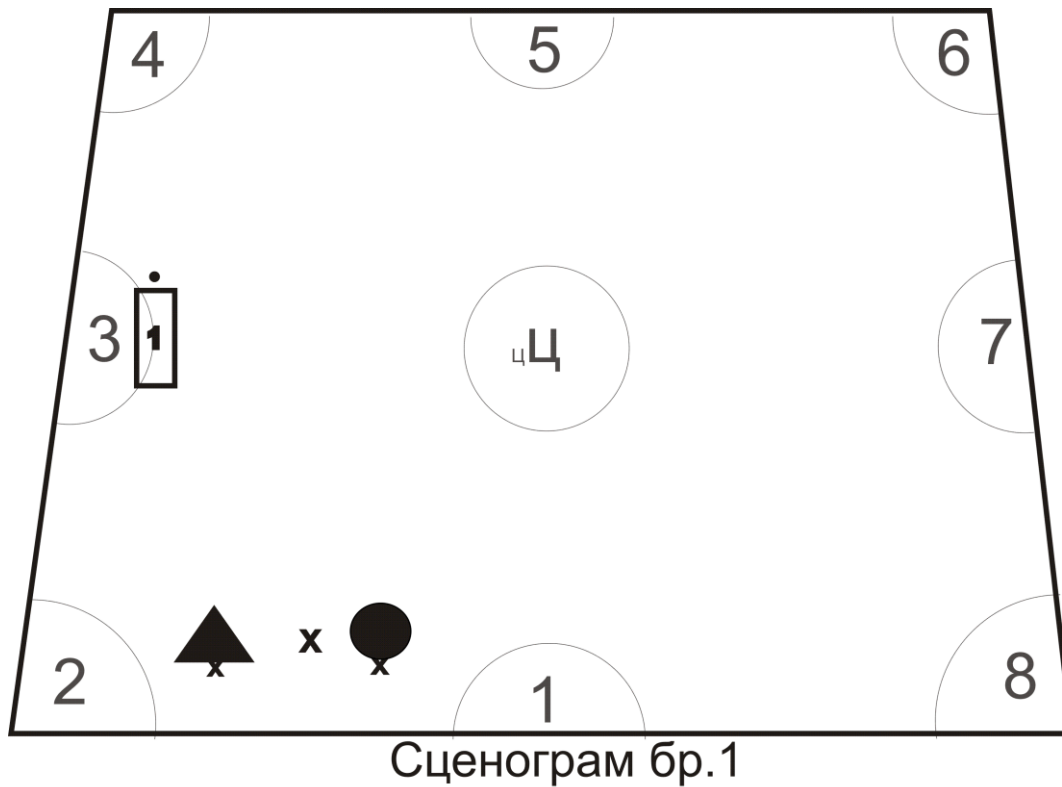
За интерпретација на сценската адаптација „Од Којник до Прџорек“ ќе биде користен играорен и чалгиски инструментален состав од следниве учесници:

- 8 (осум) машки учесници (тројца означени со симбол без број, а останатите со симболи и броеви од 1 до 5);
- 9 (девет) женски учесници (две означени со симболи без број, а останатите со симболи и броеви од 1 до 7);
- 7(седум) инструменталисти ( со симболи и броеви од 1 до 7)

Учесниците кои немаат броеви, а се означени со соодветни симболи имаат одреден социјален статус и солистичка улога.

### 6.1.3 Сценарио и координација на сцена

#### Сцена број:1



#### Дејствие:

Прикажан е дворот на невестата, куќата на велешката фамилија Кузеви. На третата координатна точка поставен е еден од музичарите (број 1) кој седи на дрвен стол и свири на канон. Започнува да го свири *Невестинскиот марш*. На втората координатна точка, на два стола во статични антрополошки позиции седат родителите на невестата Доне (мајката Васа и таткото Ѓошо- со соодветни симболи)

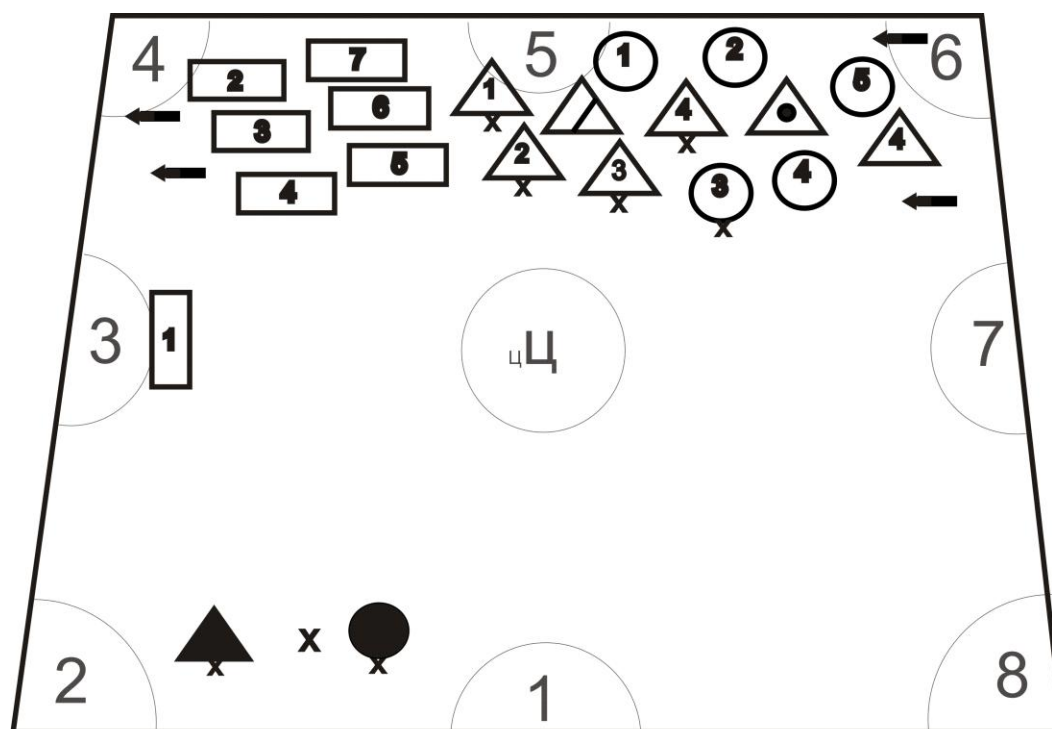
**Реквизити:** три дрвени столици и една дрвена маса.

**Музичка содржина:** Невестински марш

**Времетраење:** 5 секунди.



## Сцена број: 2



Сценограм бр.2

### Дејствие:

На второто сценско решение, канонџијата и родителите на невестата ја задржуваат истата позиција како на сценограм бр.1. Од 6 координатна точка се појавуваат свирачите (броеви 2,3,4,5,6,7) кои се движат и свират на чалгиски инструменти. Позади нив се движи свадбената поворка-сватовите.

Чалгиите и сватовите (броеви 1,2,3,4, кум и младоженец со симболи) се движат праволиниски во задниот дел на сцената кон 4 координатна точка, имагинативно претставувајќи го движењето на свадбената поворка низ сокаците на велешките маала. Чалгиите додека се движат, го свират *Невестинскиот марш* и се надоврзуваат на свирењето на канонџијата, како најава за доаѓањето во домот на невестата. Поворката го носи невестинскиот фустан (број 4), бовчите со шевови-невестинска руба (број 3) и дарот од кумот (број 3).

**Учесници:**

- Свадбена поворка составена од 5 женски, 6 машки учесници и 5 свирачи од чалгиската тајфа на Ало Тончов, наречени Тончова чалгија.

**Солисти:**

- Девер – го носи невестинскиот фустан закачен на стап (машки симбол број 4);
- Момче, дел од кумовата тајфа, го носи дарот од кумот (машки симбол број 3);
- Дајца побратими на младоженецот - држат чокани со ракија во рака (машки симболи број 1 и 2);
- Тетка на младоженецот – носи бовча за невестата (женски симбол број 3);
- Татко на невестата – Ѓошо (машки симбол);
- Мајка на невестата – Васа (женски симбол).

**Реквизити:**

- чалгиски инструменти- канон, ут, два кларинета, две виолини и дајре;
- невестински фустан закачен на стап;
- бакарна тепсија во која се наоѓа тенцере полно со јатма шеќер. Тепсијата е покриена со црвен терзуф (шамија);
- Бовча – невестинска руба;
- Чадор;
- Бастум.

**Музички содржини:**

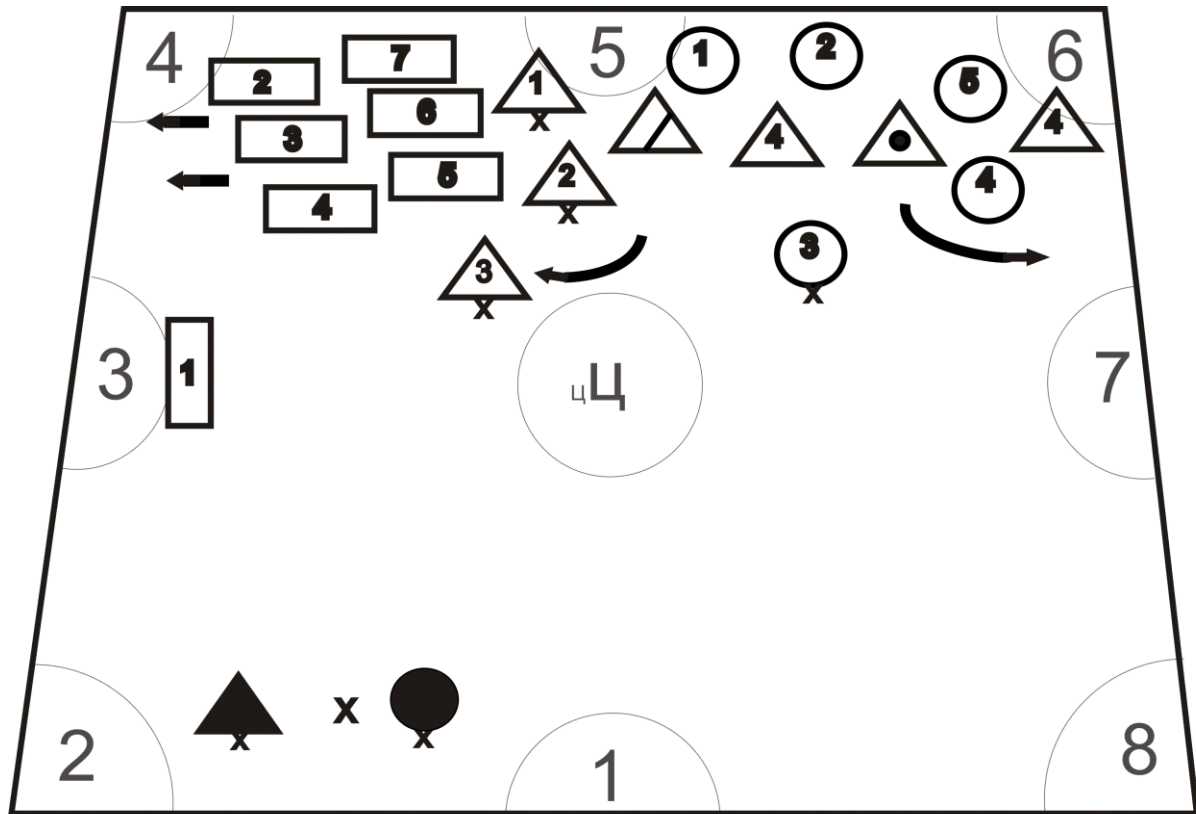
Невестински марш

**Текст:**

Извици за создавање весела атмосфера.

**Времетраење:** 1 минута и 25 секунди.

### Сцена број: 3



Сценограм бр.3

### Дејствие:

Додека поворката се движи, во одреден момент кумата (број 1) го подместува дарот кој го носи момчето од кумовата тајфа (број 3). Кумот вади пари и му ги дава на момчето (број 3) како поздрав за чалгиите. Момчето (број 3) се движи и му дава пари на еден од виолинистите (број 5). Побратимите (бројеви 1 и 2) наздравуваат со чоканите. Сестрата на младоженецот (број 2) го поднаместува невестинскиот фустан кој го носи деверот (број 4), а братучеда на младоженецот (број 4) со движење доаѓа до нејзината братучеда (број 5) која го чисти реверот на младоженецот. Другар на момчето (број 5) поздравува вадејќи го шеширот од глава. Поворката постепено излегува на 4 точка.

**Музички содржини:**

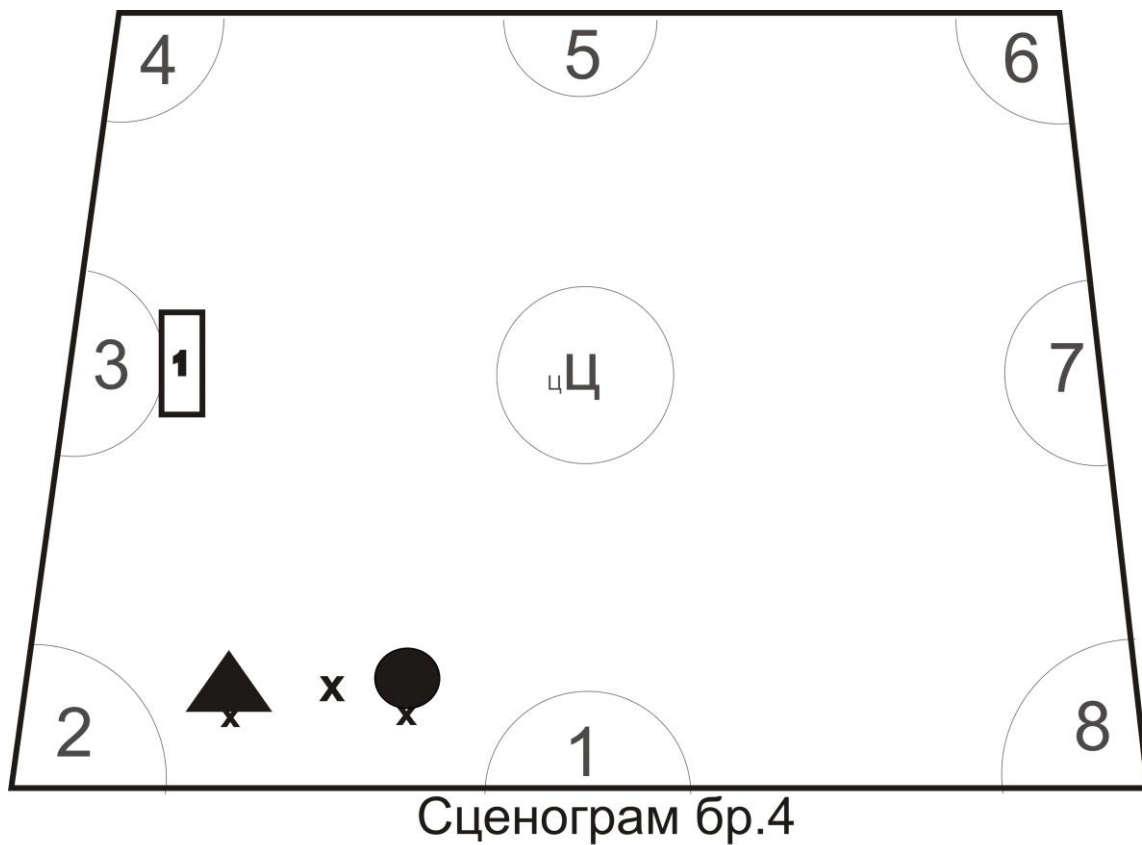
Невестински марш

**Текст:**

Извици за создавање весела атмосфера.

**Времетраење:** 10 секунди

**Сцена број:** 4



**Дејствие:**

Музиката престанува. Поворката комплетно излегла од 4 точка, а на сцената остануваат канонџијата (број 1), мајката и таткото на невестата. Таткото станува од столот, го става шеширот на глава. Мајката станува од

столот и го мести послужавникот со чокани за ракија на масата. Додека се случува ова дејство, таткото се обраќа на мајката.

**Текст:**

Таткото Ѓошо: *Слушаш ли мори Васке, идат сватовите! Пишти чалгијана, од Сармаале до свети Пантеле се слуша!*

Мајката Васа: *Еми за арно нека е Ѓошо!*

**Музички содржини:**

Нема

**Реквизити:**

Послужавник со чоканчиња за ракија.

**Времетраење:** 10 секунди.

**Вкупно време на траење на сценограмте (бр. 4, бр.3, бр.2 и бр.1) е 1 мин.50 сек.**

A complex geometric diagram enclosed in a parallelogram border. The diagram features several elements:

- Top Left:** A vertical stack of four rectangles labeled 4, 2, 7, and 1 from top to bottom. A thick downward arrow is positioned between rectangles 2 and 7.
- Top Center:** A triangle labeled 3 with an 'x' below it, and a circle labeled 1 to its right. Above the triangle 3 are two small downward-pointing arrows.
- Top Right:** A circle labeled 5.
- Middle Left:** A circle labeled 3.
- Middle Center:** A triangle with a horizontal line through it, and a thick upward-pointing arrow below it.
- Middle Right:** A circle labeled 4.
- Bottom Left:** A circle labeled 2.
- Bottom Center:** A solid black triangle and a solid black circle, both with an 'x' below them. Above these shapes are three 'x' marks.
- Bottom Right:** A circle labeled 1.
- Far Right:** A circle labeled 7.
- Far Top Right:** A circle labeled 6.
- Far Bottom Right:** A circle labeled 8.

### Дејствие:

### Музички содржини:

90

**Текст:**

Извици за добредојде.

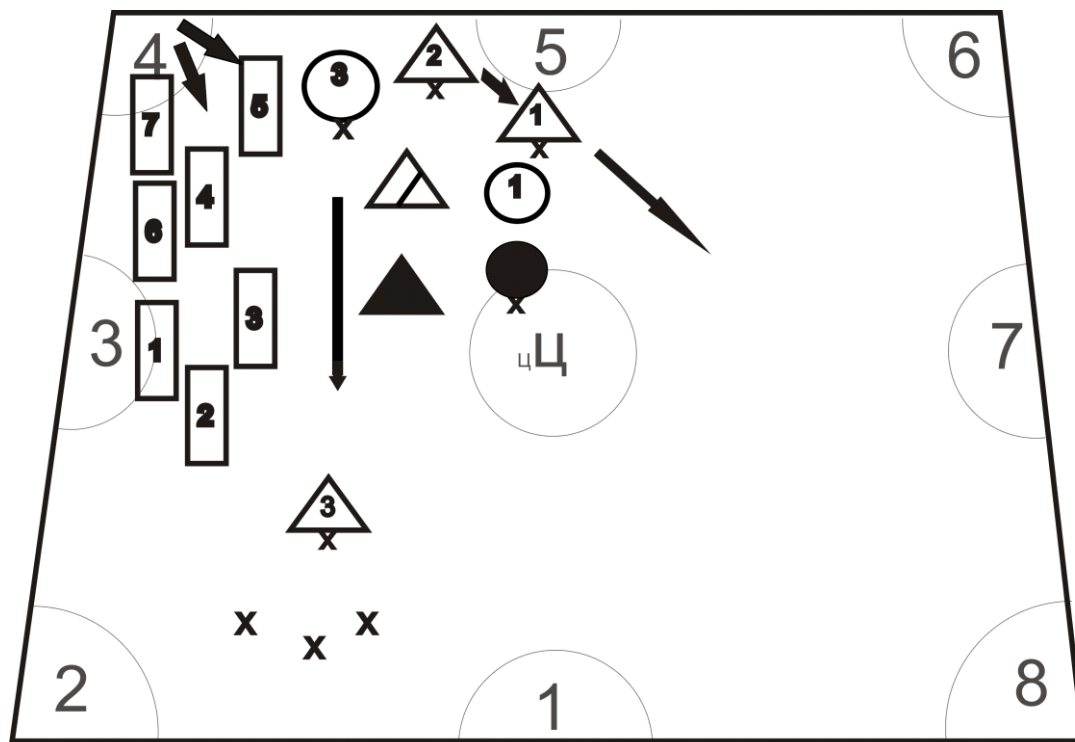
**Реквизити:**

Тепсија со кумов дар; послужавник со чокани.

**Времетраење:**

10 секунди

**Сцена бр.6**



Сценограм бр.5.1

**Дејствие:**

Од 4 точка постепено излегуваат и останатите свирачи (броеви 4 и 5) и се приклучуваат со останатите свирачи на просторот помеѓу 2 и 4 точка. Кумот и кумата (број 1) стојат статични на истото место, момчето со кумовиот дар доаѓа до масата и го остава дарот. Од 4 точка излегува тетка на младоженецот

со дар за невестата (број 3), двајца побратими на младоженецот со чокани кон 5 точка (броеви 1 и 2). Таткото и мајката се придвижуваат кон нив (кон 5 точка).

**Музички содржини:**

Пречек оро;

**Текст:**

Нема

**Реквизити:**

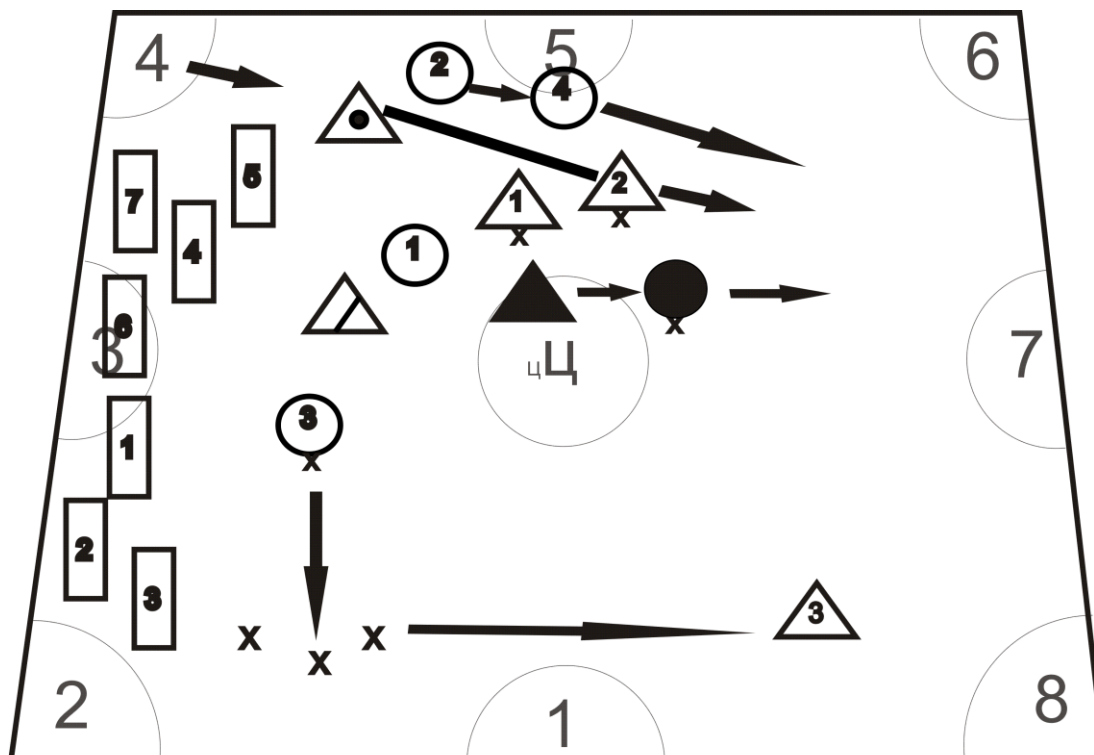
Тепсија со кумов дар; тепсија со дар за невеста-бовча со невестинска руба покриена со бела покривка; два стаклени чокани и послужавник со мали чокани.

**Времетраење:**

10 секунди



## Сцена број : 7



Сценограм бр.5.2

### Дејствие:

Свирачите ја свират мелодијата на *Пречек оро* на истиот координатен простор како на сценограм бр.5.1. Тетката (број 3) со дарот за невестата се движи кон масата на 2 точка и го остава дарот, а момчето (број 3) кое го оставило кумовиот дар од 2 точка се движи кон 8 точка. Кумот и кумата (број 1) ја задржуваат позицијата. Таткото ги поздравува побратимите на 5 точка, а мајката ги послужува. Тие ги оставаат своите чокани во послужавникот на мајката. Мајката заедно со таткото се движат кон десно и го дочекуваат младоженецот кој дошол од 4 точка. Заедно со младоженецот од 4 точка доаѓа и неговата сестра (број 2) и братучедата со реквизит чадор (број 4) кој се движат кон 6 точка.

### Музички содржини:

Пречек оро;

**Текст:**

Нема.

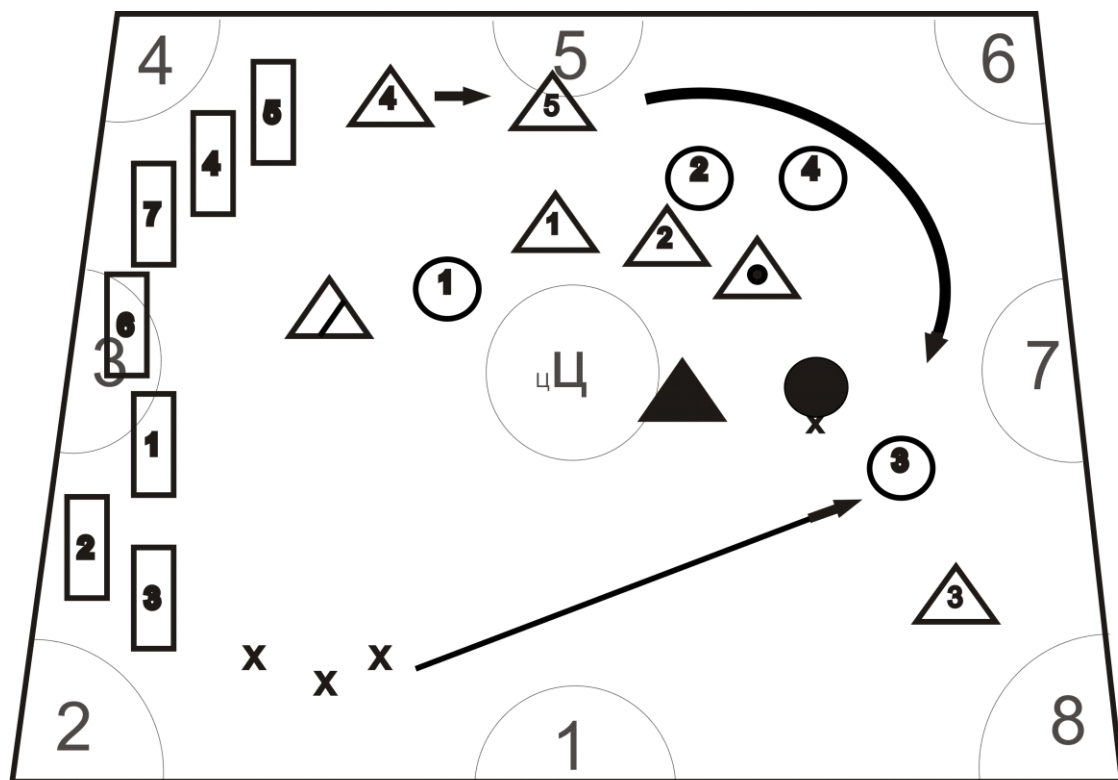
**Реквизити:**

Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани;  
бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

10 секунди

## Сцена број: 8



Сценограм бр.5.3

### Дејствие:

Свирачите се на истата позиција и го свират Пречек оро. Кумот и кумата (број 1) се на истата позиција, двајцата побратими (броеви 1 и 2) се на истата 5 точка и младоженецот е статичен на позиција десно од побратимите. На 8 точка момчето (број 3) е статичен, а од 2 на 7 точка се придвижила тетката (број 3). Пред 6 точка во статична позиција се сестрата (број 2) и братучедата (број 4). Од 4 точка излегуваат и последните машки роднини на момчето (броеви 4 и 5) и се движат кон 7 точка, во полукружен правец позади женските симболи (броевите 2 и 4). Мајката и таткото се движат кон 7 точка за да ги послужат машките роднини со броевите 4 и 5.

### Музички содржини:

Пречек оро;

**Текст:**

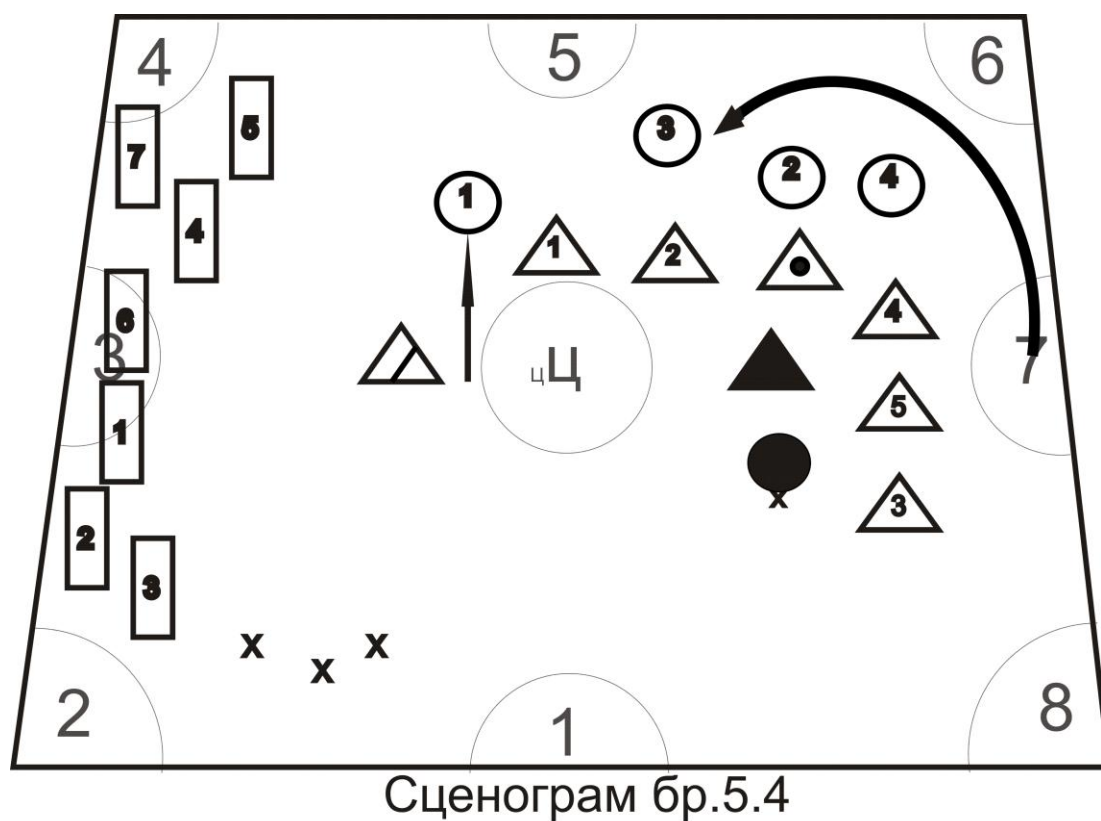
Извици за добредојде.

**Реквизити:**

Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

10 секунди

**Сцена број : 9****Дејствие:**

Свирачите го завршуваат свирењето на Пречек оро. Мајката на 7 точка ги послужува машките роднини (бројеви 4 и 5), а тетката (број 3) се движи кон 5 точка. Кумата се движи кон 5 точка, а кумот со сите останати машки учесници

се придвижува кон 6 точка подготвувајќи се да го започне играњето на орото Адана. Машките учесници (броеви 1,2,3,4,5 и младоженец) се поставуваат во полукружна формација од 5 до 8 точка. Женските учеснички (броеви 2 и 4) се статични пред 6 точка.

**Музички содржини:**

Нема.

**Текст:**

Извик од кумот.

**Реквизити:**

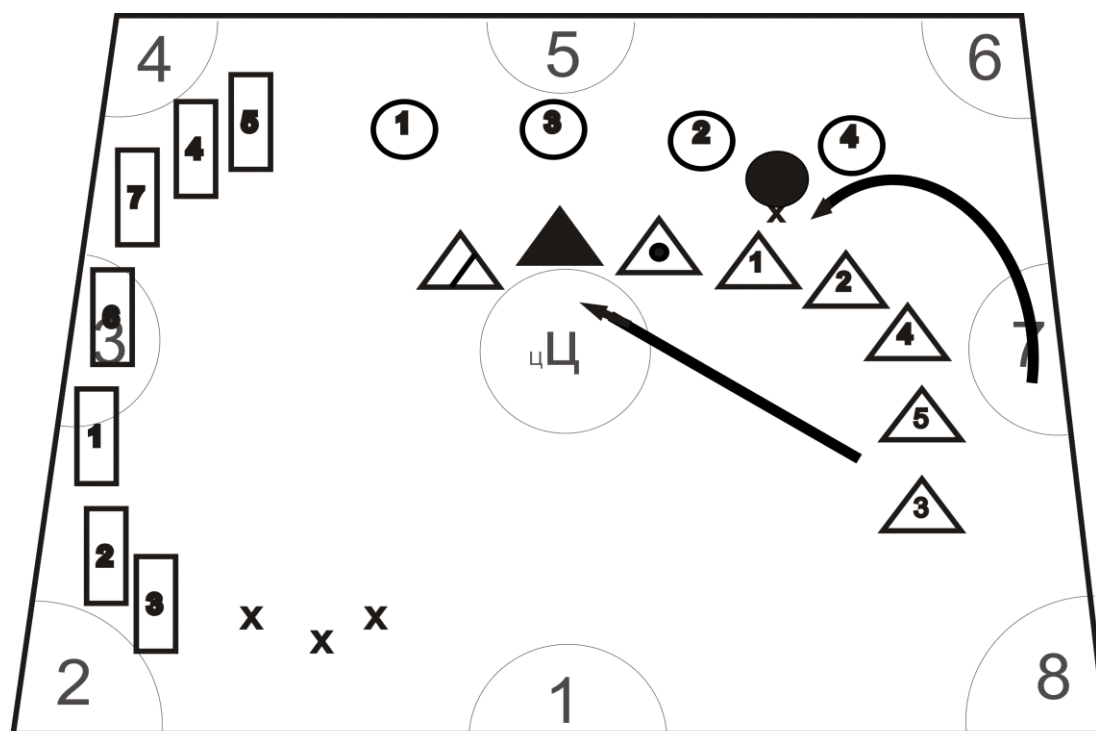
Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

5 секунди

**Вкупно време на траење на сценските решенија претставени со сценограмите (бр.5; 5.1; 5.2, 5.3 и 5.4) е 40 секунди.**

## Сцена број: 10



Сценограм бр.6

### Дејствие:

Свирачите ја започнуваат мелодијата на орото Адана и во истиот момент машките учесници (кум, татко, младоженец, броеви 1,2,4,5 и 3) започнуваат да го играат орото. Се движат во полукружна формација од 5 точка кон 2 точка. Мајката се движи од 7 точка кон 6 точка каде стојат младите двојки ( броеви 2 и 4). Кумата (број 1) и тетката (број 3) се во истата точка како сценограмот бр.5.3.

### Музички содржини:

Адано оро.

### Текст:

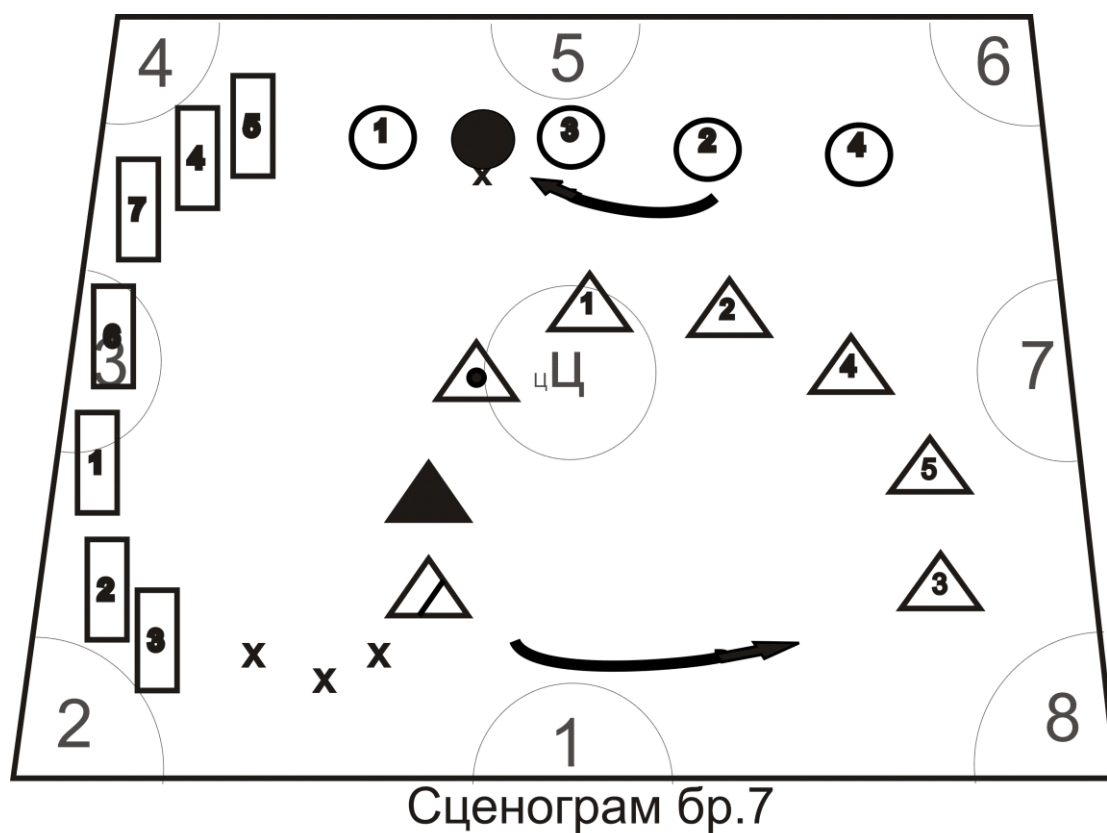
Извици за мерак од играње.

**Реквизити:**

Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

1 минута

**Сцена број: 11****Дејствие:**

Свирачите го свират ороото Адана, машките учесници (кум, татко, младоженец, броеви 1,2,4,5 и 3) го играат ороото, движејќи се во полукружна формација од 2 точка кон 5 точка. Мајката се движи кон кумата (број 1)

**Музички содржини:**

Оро Адана.

**Текст:**

Извици за мерак од играње.

**Реквизити:**

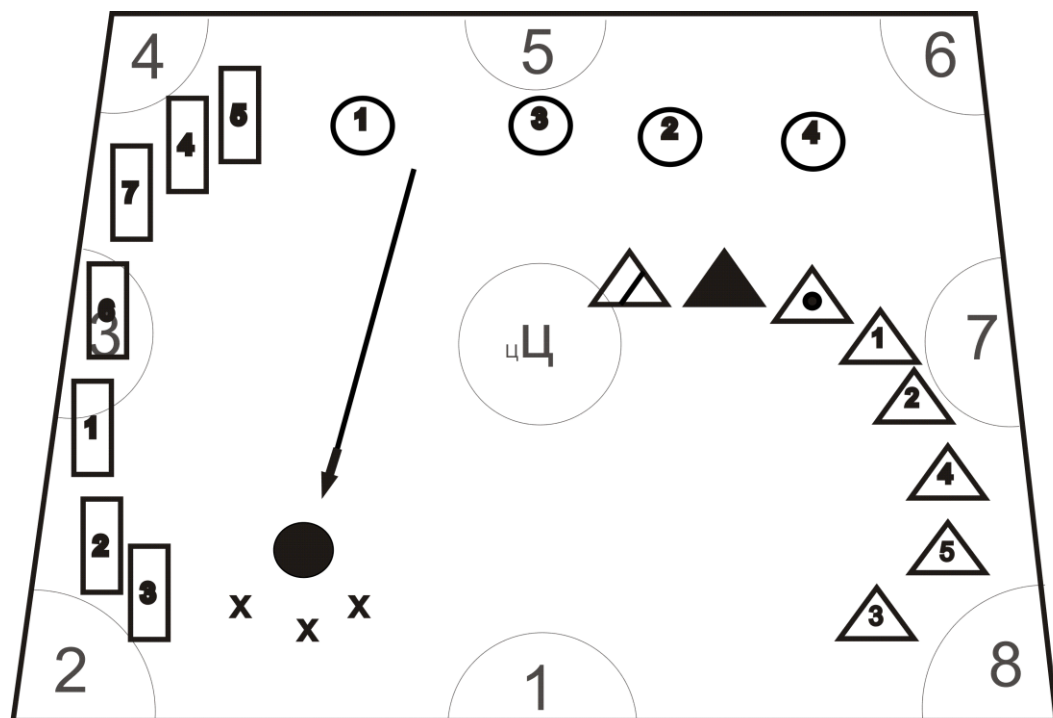
Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани;  
бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

1 минута

**Вкупно време на сценското решение со сценограми (бр.6 и 7) е 2 минути**

**Сцена број: 12**



Сценограм бр.8



**Дејствие:**

Свирачите завршуваат со свирење на Адано оро. Мајката се движи кон масата на 2 точка каде го остава реквизитот (послужавникот со чокани). Машките учесници (кум, татко, младоженец, броеви 1,2,4,5 и 3) завршуваат со играње на оро на простор помеѓу 5 и 8 точка. Кумата (број 1), тетката (број 3), сестрата и братучедата на младоженецот (број 2 и 4) ги задржуваат позициите.

**Музички содржини:**

Нема.

**Текст:**

Нема.

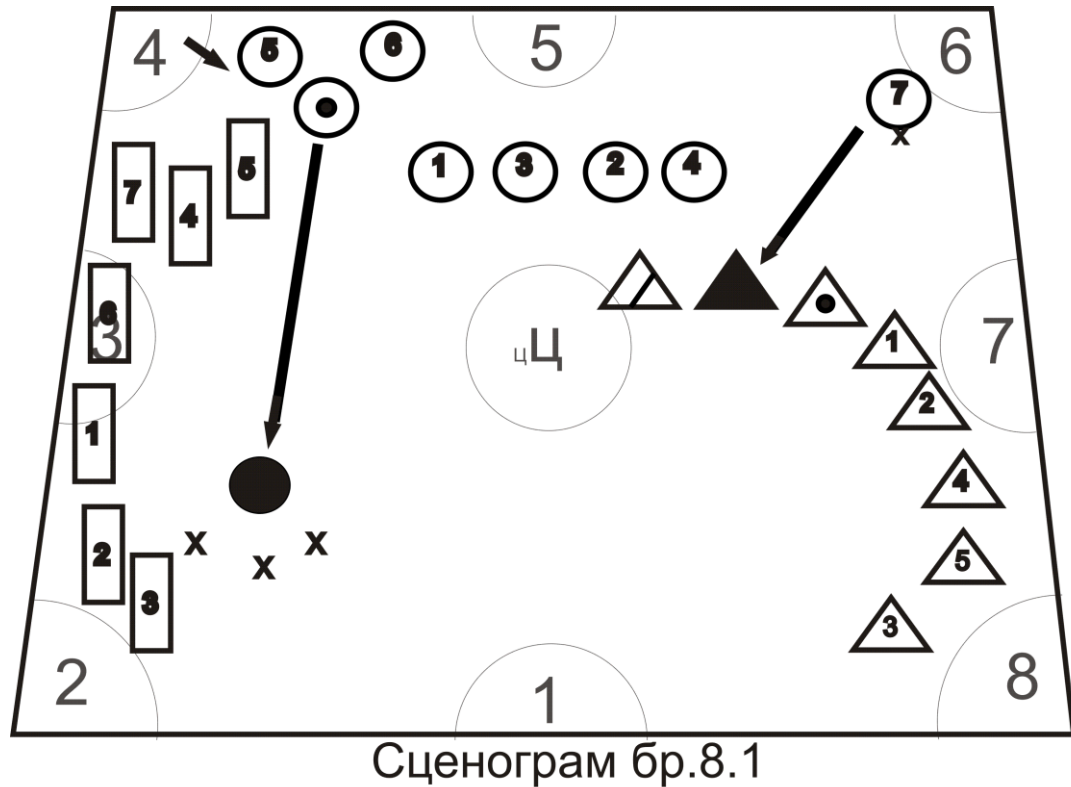
**Реквизити:**

Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор.

**Времетраење:**

3 секунди

### Сцена број: 13



#### Дејствие:

Машките учесници (кум, татко, младоженец, броеви 1,2,4,5 и 3) започнуваат да ја пеат песната „*Белото Маре на Цинциови*“. Песната се пее без музичка придружба. Од 4 точка излегува невестата со две другарки-посестрими (броеви 5 и 6) движејќи се кон 3 точка каде невестата ги поздравува чалгиите со благ поклон. Од 6 точка доаѓа тетка на младоженецот (број 7) со реквизит стомна и се движи кон учесничката со (број 4). Женските учеснички (броеви 1,3,2 и 4) се статични на 5 точка.

#### Музички содржини:

Машките учесници, акапела во еден глас ја пејат песната „*Белото Маре на Цинциови*“

**Текст:**

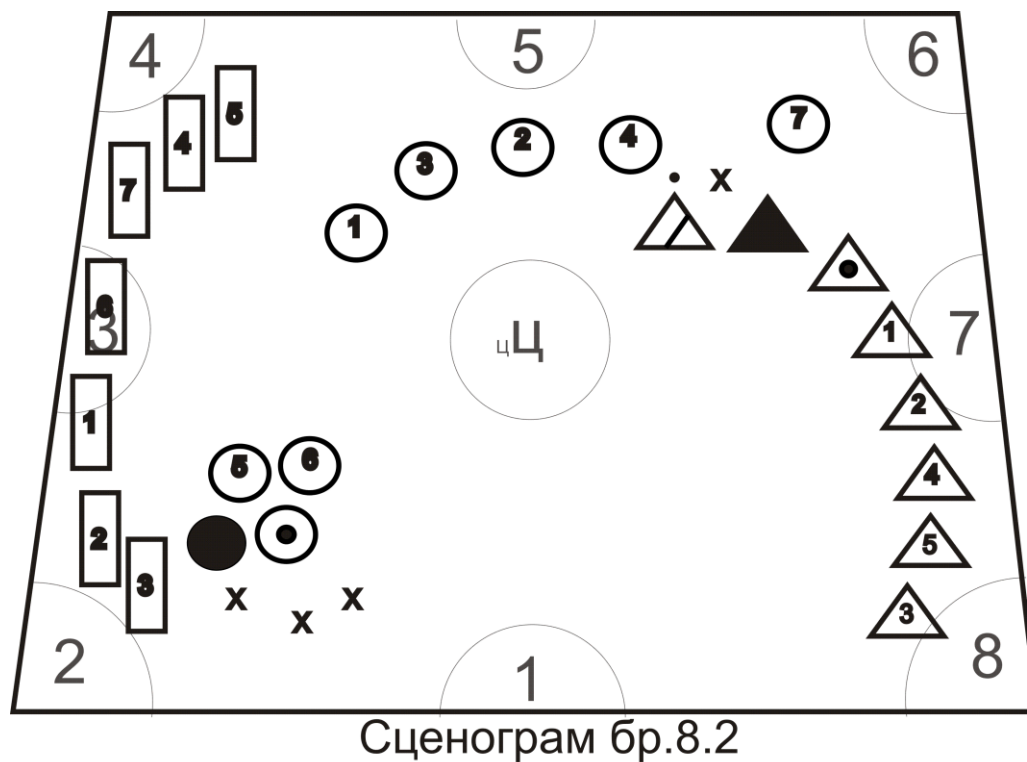
Текстот на песната е даден во прилог.

**Реквизити:**

Стомна, тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

**Времетраење:**

50 секунди

**Сцена број: 14****Дејствие:**

Машките учесници завршуваат со пеење на песната, стоејќи на позиција од 6 до 8 точка. Невестата со двете посестрими (број 5 и 6) стојат на втора точка до мајката свртени кон центарот подготвувајќи се за ороото Рамно велешко.

Тетката (број 7) ја остава стомната на земја, позади кумот. Кумот се обраќа до музичарите:

**Текст:**

Кумот: *Засвири го чичко Тончо Невестинското! Донето ни излезе на мегдан, ќе ни го заигра!*

**Музички содржини:**

Нема.

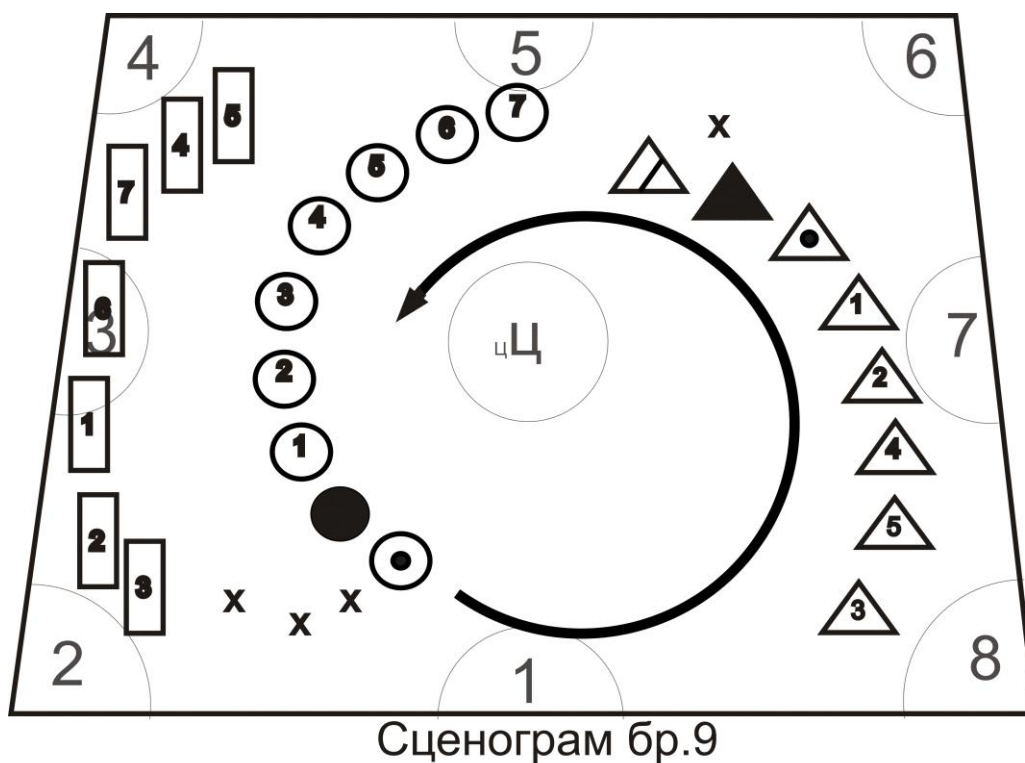
**Реквизити:**

Стомна, тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

**Времетраење:**

5 секунди.

## Сцена број: 15



### Дејствие:

Невестата со останатите женски учеснички (мајка, броеви 1,2,3,4,5,6,7) го заигруваат ороото Рамно велешко. Се движат во полукружна формација од 2 точка кон 3 точка. Машките учесници (кум, татко, младоженец, броеви 1,2,4,5 и 3) стојат во истата позиција како на сценограмот (број 8.2).

### Музички содржини:

Рамно велешко оро.

### Текст:

Нема.

Стомна, тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

1 минута.

## Сценограм бр.9.1

Женските учеснички (невеста, мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7) доаѓаат на координтен простор помеѓу 3 и 6 точка. Тетката (број 3) се пушта од орото и со индивидуално играње се движи кон невестата пред која игра варијанта на образецот од орото *Рамно велешко*. Машките учесници застанати во одредени антрополошки позиции го гледаат играњето на женските учесници со посебно внимание кон играта на невестата.

**Музички содржини:**

Рамно велешко оро.

**Текст:**

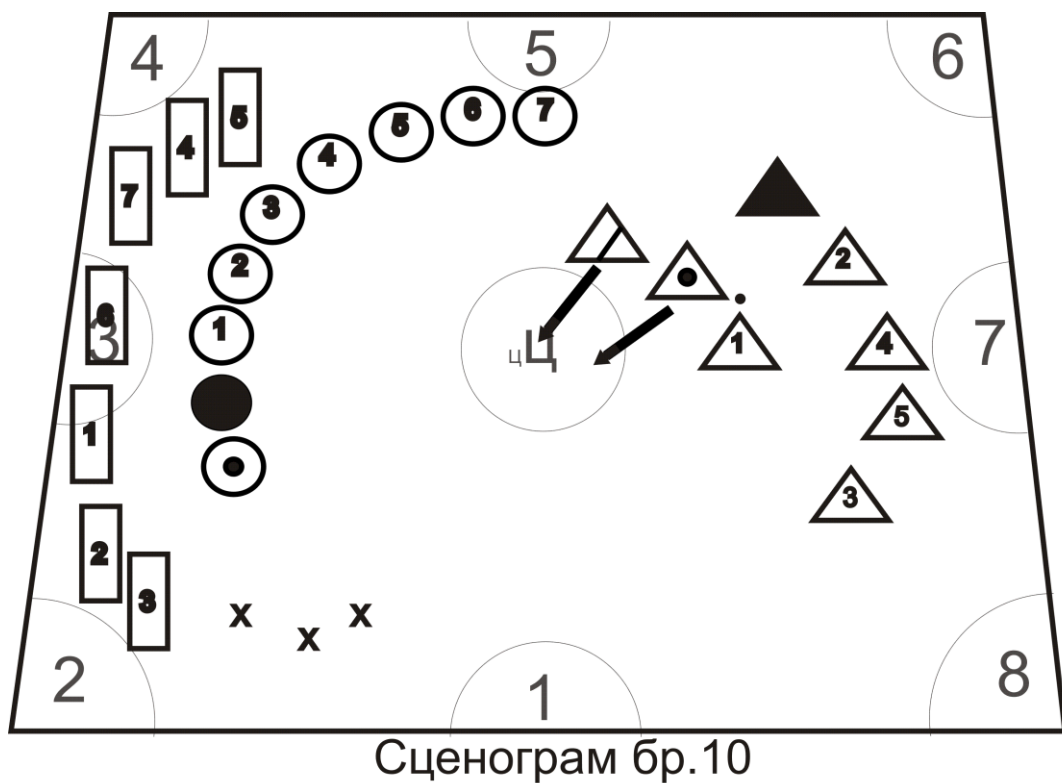
Нема.

**Реквизити:**

Тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор; стомна.

**Времетраење:**

1 минута и 30 секунди.

**Сцена број : 17**

**Дејствие:**

Чалгијата завршува со свирење на орото Рамно велешко. Женските учеснички (невеста, мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7) завршуваат со играњето застанувајќи на координатен простор помеѓу 3 и 5 точка. Кумот, младоженецот и побратимот (број 1) со одење се придвижуваат кон центарот, а побратимот (број 1) извикува:

**Текст:**

Побратим на младоженецот: *Шо си се загледал море Ангеле, сврцките ќе ти излезат! Да видиме тебе шо маж ќе те биде!*

**Музички содржини:**

Нема.

**Реквизити:**

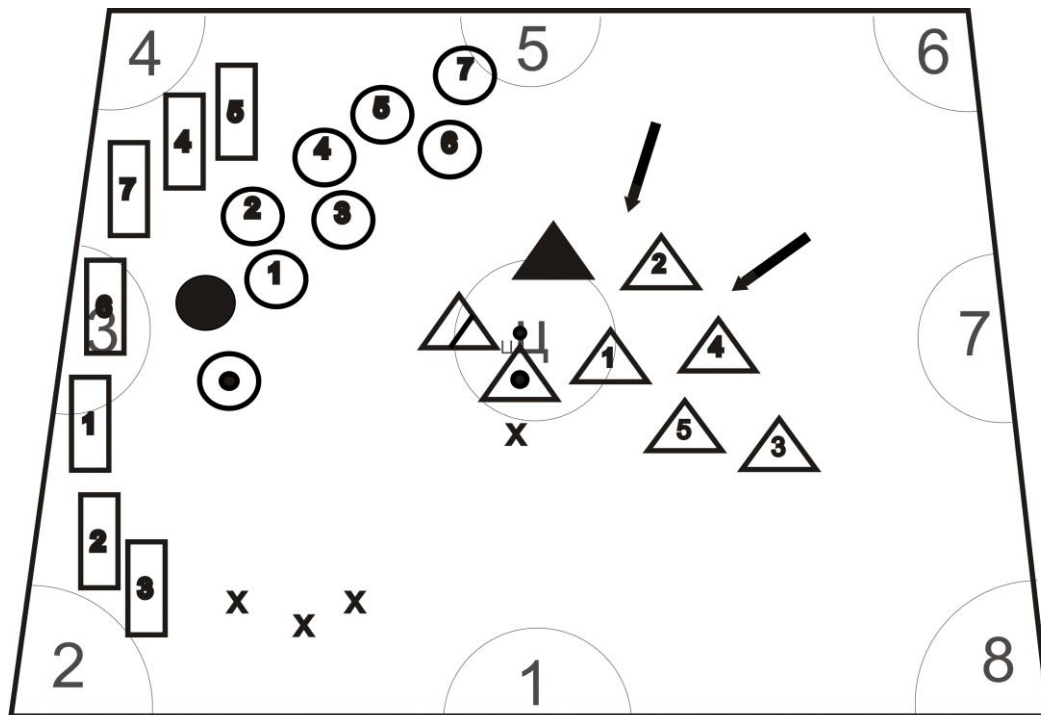
Стомна, тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;.

**Времетраење:**

5 секунди.



## Сцена број: 18



Сценограм бр.10.1

### Дејствие:

Свирачите ја започнуваат мелодијата на орото Ибраим оџа, а младоженецот со индивидуално импровизирано играње околу стомната се подготвува да се качи на неа. Побратимот (број 1) дава најголема поддршка со скандирање додека младоженецот игра. Сите останати машки учесници (кум, броеви 2,3,4,5,6) постепено се придвижуваат кон централниот простор и со поглед го следат младоженецот. Женските учеснички (невеста, мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7) го следат случувањето во централниот простор.

### Музички содржини:

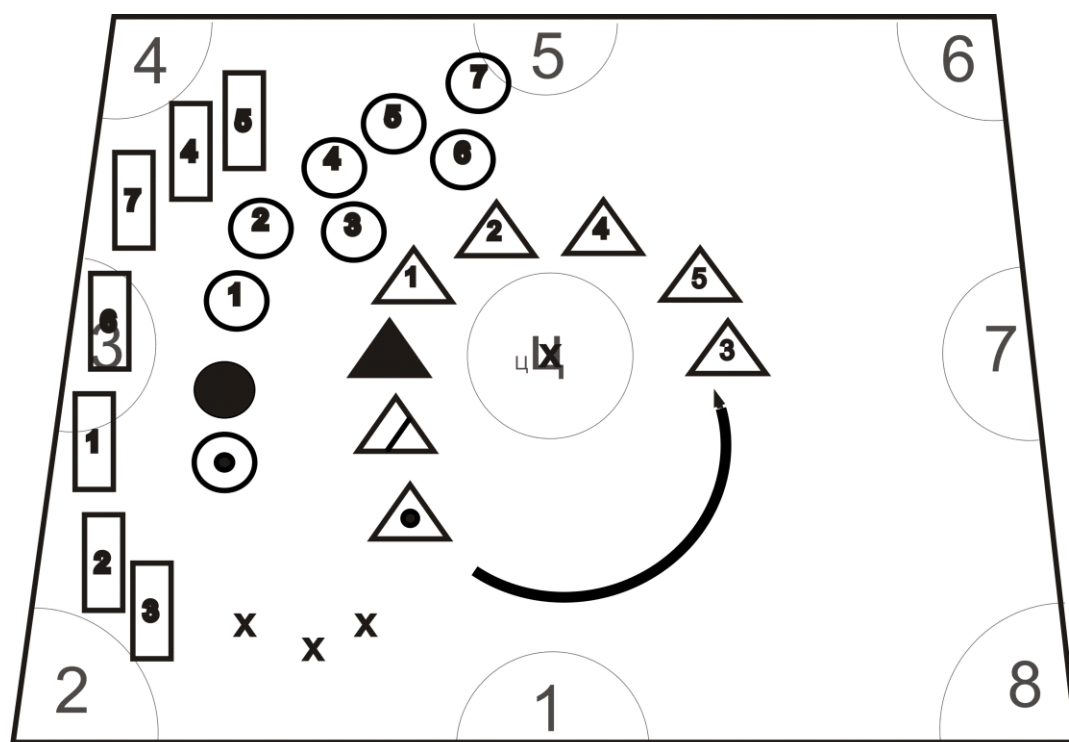
Оро Ибраим оџа.

### Реквизити:

Стомна; тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

**Времетраење:**

10 секунди.

**Сцена број :19**

Сценограм бр.11

**Дејствие:**

Младоженецот се симнува од стомната и продолжува да го игра орото *Ибраим оџа*, а сите машки учесници (кум, татко, броеви 2,3,4,5,6) се приклучуваат во играта правејќи полукружна формација, движејќи се од 2 кон 5 точка. Реквизитот стомна останува во центарот, а сите женски учеснички (невеста, мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7) постепено во одредени антрополошки позиции се подготвуваат да го заиграат орото.

**Музички содржини:**

Оро Ибраим оџа.

**Текст:**

Нема.

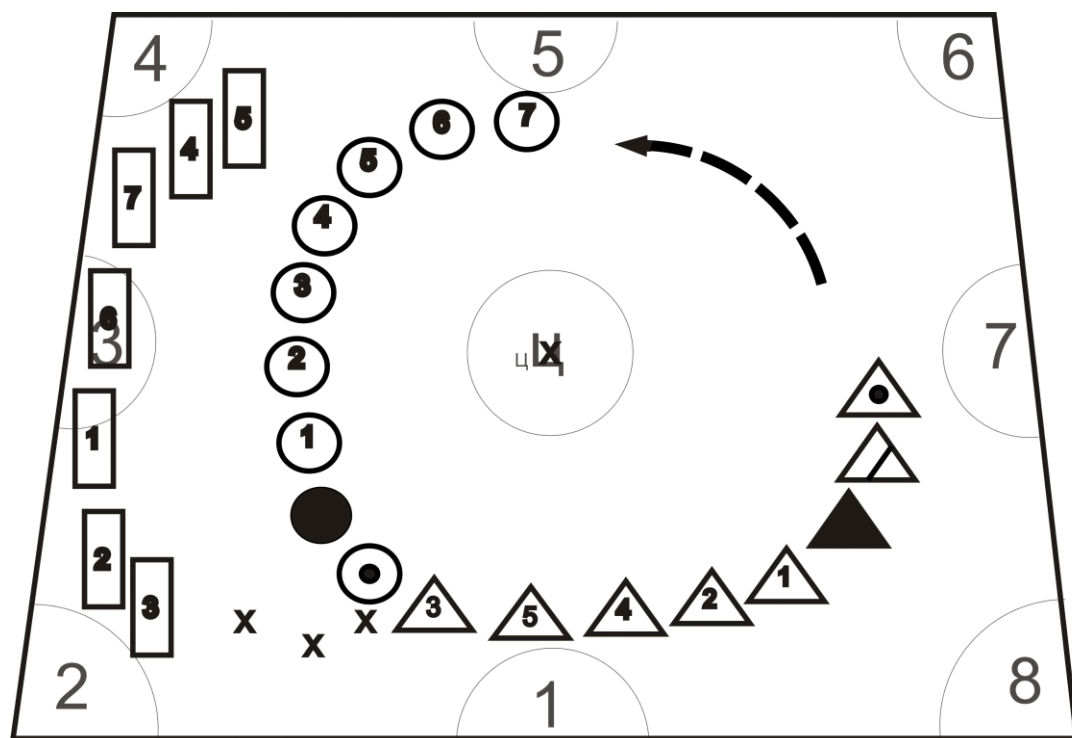
**Реквизити:**

Стомна; тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

**Времетраење:**

1 минута.

**Сцена број: 20**



Сценограм бр.12

**Дејствие:**

Машките учесници (младоженец, кум, татко, броеви 1,2,4,5 и 3) играат три играорни обрасци од орото *Ибраим оџа*, а на четвртиот образец се приклучуваат и сите женски учеснички (невеста, мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7). Сите учесници започнуваат да ја пеат ороводната песна *Ибраим оџа*.

**Музички содржини:**

Ороводна песна Ибраим оџа.

**Текст:**

Текстот од песната Ибраим оџа е даден во прилог.

**Реквизити:**

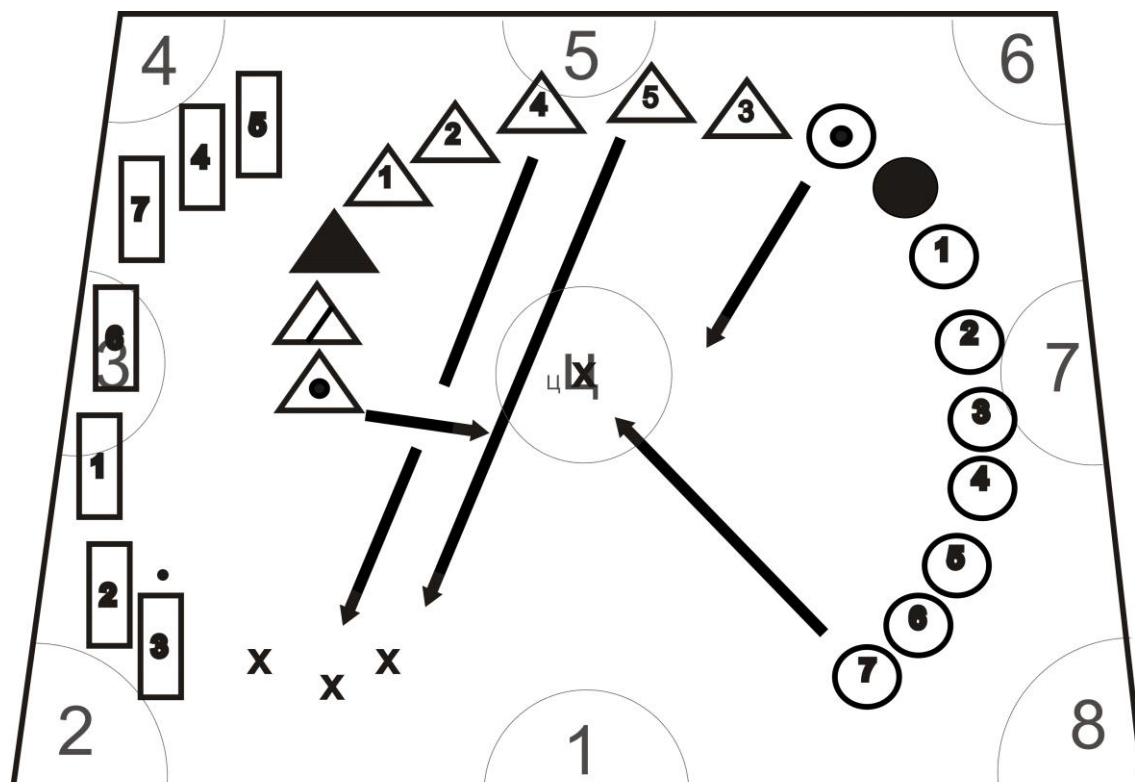
Стомна; тепсија со дар од тетката; тепсија со кумов дар; послужавник со чокани; бастум на кумот; женски чадор;

**Времетраење:**

1 минута.

**Вкупно време за изведување на сценските решенија дадени на сценограмите со (бр.10, 10.1;11; 12) е 2 минути и 30 секунди.**

## Сцена број: 21



Сценограм бр.12.1

### Дејствие:

Свирачот (број 3) започнува да ја пее песната *Мавили*. Двајца другари на момчето (број 4 и 5) се движат кон 2 точка и ги земаат столовите поставувајќи ги во централниот простор. Женската учесничка (број 7) од 8 точка, се движи кон центарот и ја зема стомната, а младоженецот и невестата доаѓаат во центар и седнуваат на столовите свртени еден кон друг.

### Музички содржини:

Мавили.

### Текст:

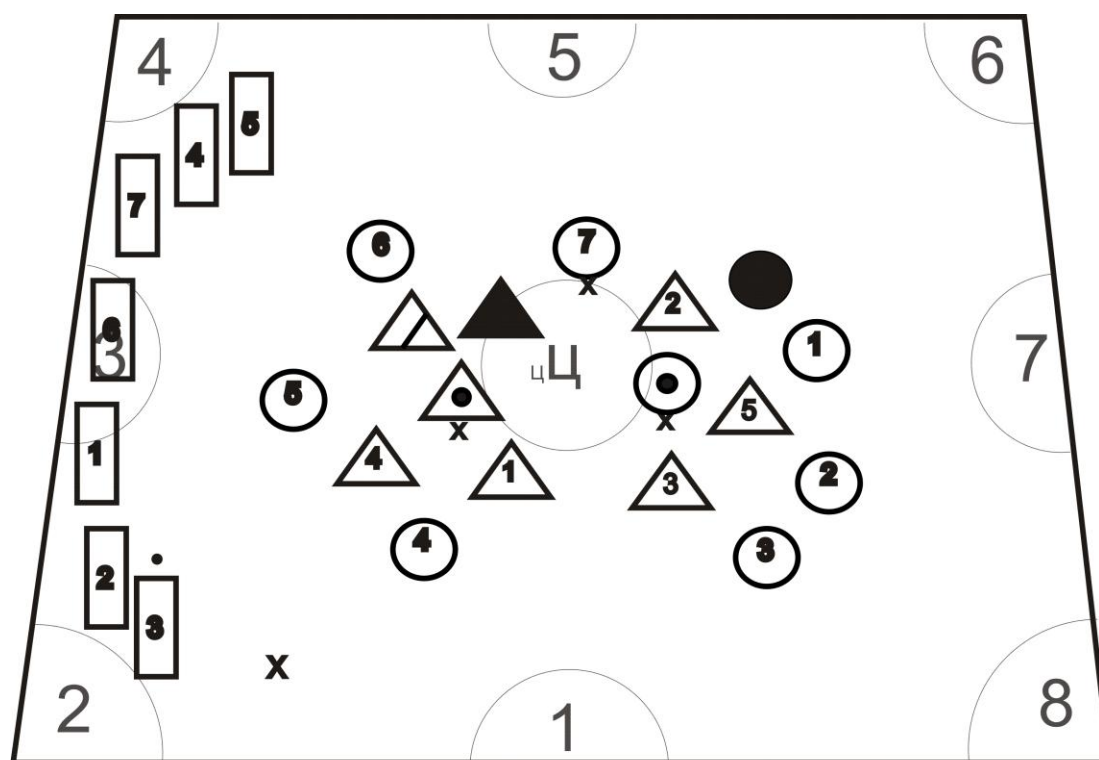
Текстот од песната Мавили е даден во прилог.

**Реквизити:**

Стомна; два стола

**Времетраење:**

30 секунди.

**Сцена број: 22**

Сценограм бр.13

**Дејствие:**

Сценското решение дадено на сценограмот бр.13 ја прикажува свадбената игра *Мавили* и кревањето на младоженецот и невестата од страна на другарите и роднините на момчето (кум, татко, броеви 1,4,2,3,5).

Сите женски учеснички (мајка, броеви 1,2,3,4,5,6 и 7) се распределуваат околу младоженците во слободна мешана форма. Додека кларинетистот (број 3) ја пее песната *Мавили*, невестата и момчето седат на столовите, а сите останати околу нив клечат.

Кога почнува рефренот, засвируваат и запејуваат сите свирачи,(бројеви 1,2,4,5,6,7,) а другарите на момчето ги подигнуваат невестата и зетот. Сите кои клечеле, стануваат и плескајќи со рацете ја пеат песната. Откако ќе заврши рефренот, продолжува благословот со пеење на втората строфа од страна на свирачот, невестата и зетот седнати на столовите ги спуштаат на земја и сите останати повторно клекнуваат. Оваа сцена се повторува до три пати. Сцената завршува кога невестата и момчето стануват од столовите, а сите останати удираат со рацете и го пејат рефренот на песната, правејќи гласна и весела атмосфера.

**Музички содржини:**

Мавили.

**Текст:**

Текстот од песната Мавили е даден во прилог.

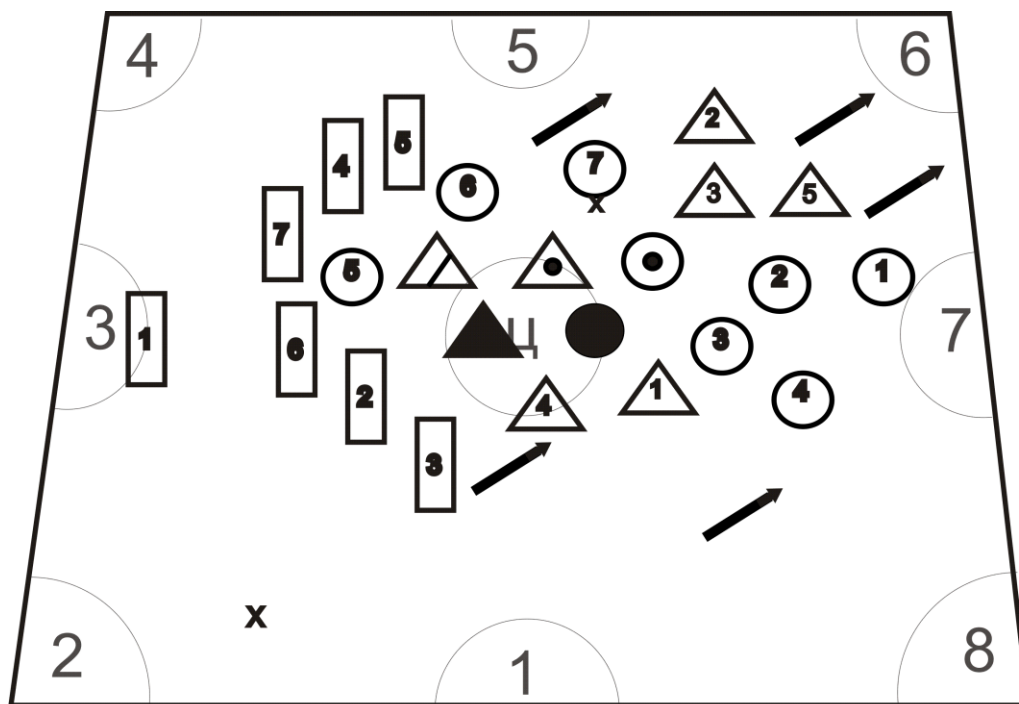
**Реквизити:**

Два стола, стомна.

**Времетраење:**

2 минути и 30 секунди.

## Сцена број: 23



Сценограм бр.13.1

### Дејствие:

Следното сценското дејство започнува со излегување на свадбената поворка кон 6 координатна точка во групна, мешана формација. Се движат со синхронизирани индивидуални чекори во слад со мелодијата на Мавили во одредени антрополошки позиции со драмски елементи во сценската комуникација.

Машките учесници (број 4 и 3) скандираат надополнувајќи ја веселата атмосфера. Заедно со нив заминува и чалгијата завршувајќи ја мелодијата на *Мавили*.

### Музички содржини:

Мавили.

### Текст:

Нема.



**Извици:**

Извици како израз на задоволство и свирење со уста.

**Реквизити:**

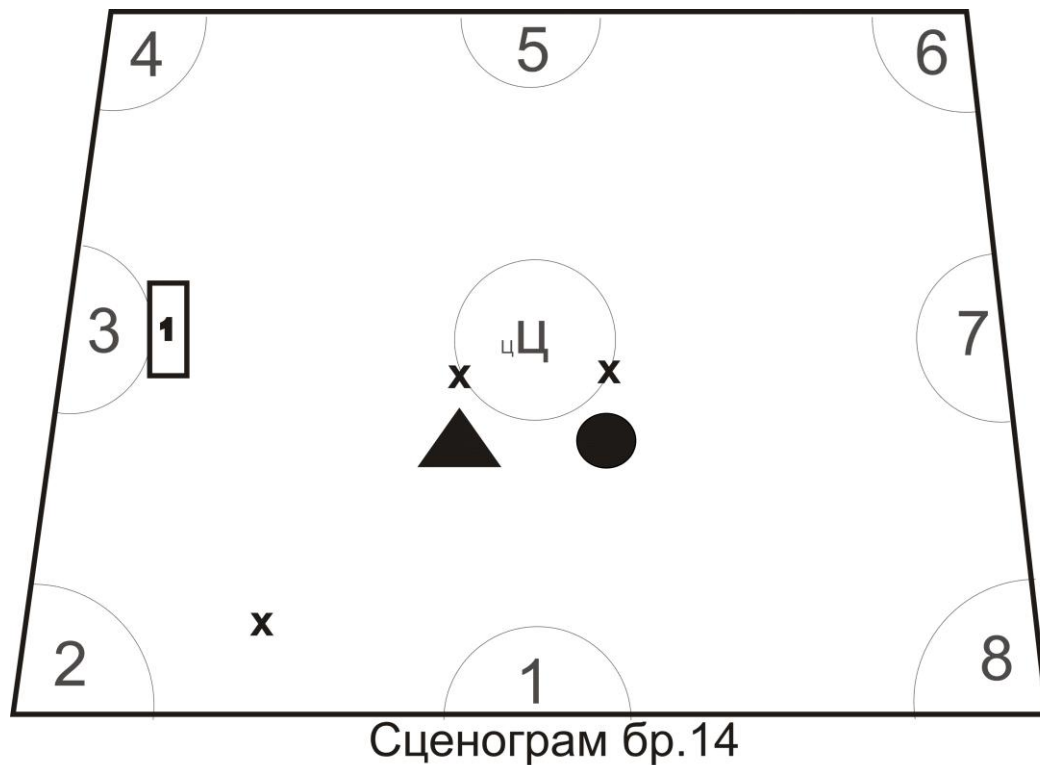
Два стола,стомна.

**Времетраење:**

Од 20 до 30 секунди.

**Вкупно време на траење на сценските решенија во сценограмите (број 12.1;13,13.1) е 3 минути и 30 секунди.**

## Сцена број. 24



### Дејствие:

Чалгијата која излегла на 6 точка, престанува со свирење, а канонџијата (број 1) останува сам да ја досвири мелодијата на *Мавиле*. Мајката и таткото на невестата застанати на централната точка, ја гледаат чалгијата која заминува. Во последното дејство престанува свирењето на свирачот, двајцата учесници се погледнуваат еден со друг, таткото ја прегрнува мајката и вели:

### Текст:

Таткото Ѓошо: *е мори Васке... ни го зедаа Донето, ни одлета пилето....*

### Музички содржини:

Импровизација на Мавили

### Реквизити:

Два стола.

### Времетраење:

10 секунди.

Со сценското решение дадено на сценограмот бр.14 завршува сценската адаптација.

**Вкупно времетраење на сценската адаптација ќе биде 13 мин.**

## **II ПРАКТИЧЕН ДЕЛ**

### **1. Имплементација во ансамбл**

#### **1.1 Оперативен план за подготовка на сценската адаптација**

Подготовката и имплементирањето на сценската адаптација во репертоарот на ансамблите ќе опфати неколку развојни сегменти:

##### **1.1.1 Теоретска тематска разработка**

Како прва и најважна должност на авторот на адаптацијата кога ќе започне со поставувањето на истата, потребно е да ги запознае учесниците во ансамблот со својата замисла, поточно да ги воодушеви со приказната која ја носи адаптацијата. Потребно е опширно објаснување за основната идеја, потоа темата на адаптацијата и нејзината структура преку:

- делење на подготвено сценарио на сите учесници и последователно разработување на сценските решенија преку дадените сценограми;
- Делење на мелографиран материјал за вокалните и музичко-орските содржини на оркестарот и останатите учесници.

Неопходна е презентација на аудио и видео записи од теренските истражувања, за стекнување визуелни сознанија на стилските орски, вокални и инструментални карактеристики. Со помош на овој сегмент ќе се согледа степенот на веродостојност на адаптацијата и ќе се стекне поголема доверба кај ансамблот.

##### **1.1.2 Методска анализа на сценски решенија**

Преку методот на демонстрирање на играорните обрасци започнува практичното поставување и вежбање на елементите од адаптацијата. На почеток, потребна е поделба на пробите и создавање помали групи од учесниците во ансамблот (машка, женска и инструментална). Ваквиот начин на работа ќе овозможи поголема ефикасност и прегледност во работата.

#### **1.1.2.1 Задачи за поставување на орските содржини:**

- Користење и соработка со корепетитор на инструмент тапан;
- Индивидуална практична демонстрација на играорни обрасци од страна на демонстраторот;
- Совладување на обрасците од страна на учесниците преку индивидуални и групни (паровни или групни) синхронизирани движења од координатни точки;
- Групно изведување на методски разработеното традиционално оро;
- Избор на учесници за адаптацијата кој најдобро ги совладале стилските и структурните елементи на ората;

#### **1.1.2.2 Задачи за поставување на вокалните содржини**

- Демонстраторот индивидуално или во соработка со стручно лице според нотните записи ги поставува вокалните содржини (учење на текстот и парцијални вокални содржини);
- Слушање на оригиналната песна со помош на техничко средство (систем, касетофон и сл.) и запознавање со стилските карактеристики;
- Совладување на вокалните содржини преку индивидуално и групно повторување од страна на учесниците;
- Избор на учесници за адаптацијата кој најдобро ги совладале стилските и структурните елементи на песните;

#### **1.1.2.3 Задачи за поставување на музичките инструментални содржини**

- Демонстраторот индивидуално или во соработка со стручно лице според нотните записи ги поставува мелодиските и вокалните содржини (учење на текстот и парцијални музички содржини);

- Слушање на оригиналната мелодија со помош на техничко средство (систем, касетофон и сл.) и запознавање со музичките стилски карактеристики;
- Совладување на музичките содржини преку индивидуално и групно повторување од страна на учесниците во оркестарот;
- Избор на учесници за адаптацијата кој најдобро ги совладале стилските и структурните елементи на мелодијата;

### **1.1.2 Вклопување и повторување**

При повторувањето потребно е секој учесник да стекне лично доживување на орските и вокалните содржини, во зависност од сопствените желби и можности. После оваа фаза треба да се пристапи кон неопходното усогласување на ансамблот за добивање на јасни, заеднички стилски карактеристики на адаптацијата.

Бројот на пробите може да биде варијабилен во зависност од кадровскиот капацитет на ансамблот, а според оперативниот план потребни се:

- 2 до 3 индивидуални (машки, женски и инструментални) проби,
- 5 до 7 заеднички проби со сите учесници во адаптацијата.

Времетраењето на една проба може да биде од 1 час и 30 минути до 2 часа;

### **1.1.4 Улога на авторот или пренесувачот на сценската адаптација**

- Да поседува соодветно кореолошко, музичко и етнолошко познавање на материјалот;
- Да поседува соодветен талент за уметничко обликување на народната уметност на сцена;
- Да умее јасно да ги фиксира основните идеи за очекуваната адаптација;

- Да применува логичен тек и постепеност која ќе овозможи лесно и ефикасно совладување и поставување на адаптацијата;
- Да избегнува употреба на импровизации кои би создале несигурност во работата и недоверба кај учесниците во ансамблот;
- Да покаже интенција на создавање автентично сценско дело кое ќе ги запази сценско-уметничките критериуми и ќе ја отслика вистинитоста на традиционалното културно наследство.

## **2. Сценска презентација**

### **2.1 Простор за презентација**

За најсоодветна сценска презентација на адаптацијата *“Од Којник до Прцорек”* е затворена сцена со рамен, дрвен под, која мора да има најмалку две спротивни излезно-влезни координатни точки (на сценограмот бр.1 претставени со броевите 4, 6, 3 и 7). Сцена од ваков вид е неопходна за да се овозможи групно и индивидуално сценско движење на учесниците како на сценограмот бр.1 (групно движење на свадбената поворка од еден до друг крај на сцената).

#### **2.1.1 Димензии на сцена**

Во корист на основната тема свадбата, сценските решенија ќе бидат исполнети со повеќе драмски дејства, користење реквизити, монолошки и дијалошки изрази од учесниците. Со оглед и на бројноста на учесниците вкупно 24, за нивно соодветно сценско движење и изразување, потребни се сценски димензии од најмалку 12 метри должина и најмалку 8 метри широчина на сцената.

## **2.2 Озвучување**

Во сценската адаптацијата поради честите сценски индивидуални и групни движења и формации, користејќи ги речиси сите координатни сценски точки, како и употребата на поголеми и помали реквизити, најсоодветни би биле висечки микрофони со широк спектар познати како широкопојасни микрофони.

Со нивно користење би се постигнала целосна звучна покриеност на сцената и квалитетна рамнотежа помеѓу пеењето, свирењето и употребата на монолозите и дијалозите, со непречно одвивање на сценските движења и драмските дејствија.

- четири висечки широкопојасни микрофони поставени по два на заден и среден дел од сцената и два ниско поставени широкопојасни микрофони на преден дел на сцената (простор помеѓу 2 и 8 точка).



### **2.3 Осветлување**

Во зависност од светлосните технички капацитети со кој располага сценскиот простор, осветлувањето за сценската адаптација би требало да е силно бело, со одредени колоритни нагласувања на одредени сценски решенија:

Примери:

- Сценограм бр.1- посилно осветлување на задниот дел на сцената и затемнување на преден дел на сцената каде позицијата на улогите (мајка и татко) на 2 точка би била ставена во втор план;
- Сценограм бр.4 – парцијално колоритно потенцирање на солистичките улоги на 3 точка и 2 точка;
- Сценограм бр.8.1- колоритно потенцирање на движењето на невестата од 4 кон 2 точка;
- Сценограм бр.14 - затемнување на сценско светло и колоритно потенцирање на солистички улоги на централна точка

## ЗАКЛУЧОК

Се поголема е потребата за создавање сценски адаптации со традиционален контекст, но уште поголема е одговорноста за начинот со кој таа ќе се пренесе на сцена. Традиционалното играорно наследство создадено од колективната народна свест развило своја одредена форма и содржина која ние како наследници потребно е веродостојно да ја пренесеме на јавниот мегдан – сцената, задржувајќи го не само културно-историскиот туку и естетскиот аспект. За создавање на сценска адаптација неопходна е изработка на елаборат за истата кои треба да задоволи неколку основни претпоставки.

Познавањето на автентичниот материјал треба да биде резултат на соодветно теренско истражување кое иако го нема опсегот и длабочината како стручните етнокореолошки анализи, нуди потребна база на податоци од кои ќе се создадат идејните решенија и одговори за идната сценска адаптација.

Народната уметност на терен без разлика дали ја третира селската или градската традиција, треба вистински да се доживее со цел кај авторот на престојната адаптација да се создадат одредени претстави и доживувања за истата, во корист на создавање вредно и целосно сценско дело.

Пренесувањето на приказната од изворниот амбиент на сцена е најважниот и најтешкиот проблем при сценската примена на традиционалната уметност. Во подготовката на адаптацијата, авторот се соочува со категориите време и простор, при што потребно е вешто вклопување или користење на секој елемент во склоп на целината, без негово претерано појавување, а сепак во корист на истакнување на сето она што е најважно, издржано и сценски привлечно. Во креирањето на сценското дело авторската интервенција мора да биде умерена и веродостојна, за да се задржат стилските музички играорни и драмски карактеристики. Главната улога на авторот на делото е препознавање што е во сценското движење уметност а што е гимнастика. Најлошо е доколку изворните елементи бидат заменети со нови и неконтролирано обработени, а адаптацијата се создаде според нешто што не постои, давајќи лажна слика за традицијата на одредена област.

Како еден од најважните предуслови за сценско-уметничка работа е познавањето и примената на законите за сцена и сценската композиција. Секој

автор на создавање сценска адаптација има свои критериуми и сопствена одлука во идејните тематско-содржински решенија. Иако намерите можат да бидат различни, целта треба да биде единствена. Мора да се почитуваат најважните критериуми, поточно да се постигне соодветен стил, да се почитуваат соодветни просторни форми на играорната практика од одреден етнички предел како и јасна структура на делото со динамичка линија во композицијата. Во текот на сценската практична работа авторот мора да одговори на концепциската дилема, што е приоритетно за сцена, уметност или забава. Во нашиот случај се определивме за уметност, автентичност и обврска кон народната уметност, традицијата.

Орската традиција во градот Велес претставува синкретична форма од влијанието на источно-ориенталната култура во периодот на османлиското владеење, западноевропската во првите децении на дваесетиот век и руралната духовна култура од мигрираното население на непосредната велешката област.

Денес во обичаите на велешките свадби, зачувани се голем број активности кои се дел од одредена обредна активност и покрај редукција на некои постари и влијанието на нови обичајни елементи. Голем дел на ората од постарата селска традиција на велешката област се забележливи во поновата градска традиција, инфилтрирани од доселеното селско население во почетокот на XX век. Пренесени и изведувани во градот, ората започнале да се свират во придружба на чалгиските состави попримајќи го и градскиот стил на играње. Како музички симбол во велешката градска културна средина, посебно место заземала велешката чалгија, од крајот на XIX и почетокот на XX век: виолина или велешки наречена ќемане, кларинет или грнета, ут, лаута, канон и дајре.

## Summary

Up to this day a large number of activities that are part of a particular ritual activity have been preserved in the traditions of the Veles wedding ceremonies, despite the reduction of certain older and the impact of new custom elements. Therefore, it is not at all unlikely that a very important human need is related to them – the dance. The Veles city centre continuously increased during its socio-historic evolution, primarily as a result of massive migration of the rural population which was mostly evident in the XVIII century, the growth of trade and craft activities in the XVIII and XIX century as well as the urban industrialization and rapid economic development in the postwar period of 1945.

The rural population carried its cultural elements in the process of its gradual infiltration, including the dance repertoire. (Sinadinovski, Ivanovski, Panov, 1969:63) There are regional differences in style in the musical tradition of the Veles rural environment and the dominant urban culture. Individual playing of folk instruments predominated in the local villages, among which the oldest and most widespread in the Veles surrounding area was playing the bagpipe, whereas the Veles chalgia took a special place in the Veles urban culture as the musical symbol of the city of Veles since the end of the XIX and beginning of the XX century.

The dance tradition of the city of Veles is a syncretism of the influence of the Eastern-Oriental culture in the period of the Ottoman rule, the Western European in the first decades of the twentieth century as well as the rural spiritual culture of the migrated population in the immediate Veles area.

Many of the dances of the older rural tradition in the Veles area are discernible in the recent urban tradition, infiltrated by the rural settlers in the early XX century. Transferred and performed in the city, the dances started to be accompanied by chalgia bands assuming the urban dancing style.

Today in the city of Veles and its surrounding area wedding ceremonies are actively performed and the following commonly-known dances are danced: *Eleno mome*, *Paidushkata* or *Optan Toptan*, *Troikata*, *Tciganchitca*, *Chachak*, *Egejskoto* or *Samiotitca* and *Ramnoto*. The only dance that obstinately survives from the older dance tradition is *Ibraim Odja*, also known as *Nasuvot*, as well as the *Ramno Veleshko* dance and *Mavili* dance in the city of Veles.

According to several means of expression such as the melody, chalgia instrumental band, names and structure of the dance patterns, the Eastern-Oriental influence can be felt in the urban dance repertoire. Yet, in terms of the shape and form while dancing, the traditional circular chain dance is retained with the dance leader having the dominant role.

However, in terms of certain stylistic features and dance patterns of the *Ibraim Odja* and *Adana* dance performance, as well as the uniqueness of the *Mavili* wedding dance found only in the city of Veles, this city acquires individual choreological elements in which despite its own choreological identity, one can also feel the influence and interweaving of the adjacent choreological areas: Northern, Eastern and Southwestern dance area.

## ПРИЛОЗИ

### 1. Методски приказ по наставен час- пример за разработка

МЕТОДСКИ ПРИКАЗ ЗА РАЗРАБОТКА НА ОРСКИ СОДРЖИНИ	
Предавач:	Благица Илиќ
Датум:	По избор
Културно-уметничко друштво/ Ансамбл	По избор
Место за реализација:	сала
Времетраење на часот:	45 минути
Предмет:	Народни ора
Наставна тема:	Традиционални ора од Источно играорно подрачје
Наставна единица:	Методска анализа на традиционално оро Рамно велешко
Тип на часот:	Обработување на орски и музички содржини
<b>Задачи:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Усна презентација на етнолошки и етнокорееолошки сегменти на ората од Источно играорно подрачје;</li> <li>• Практична демонстрација на играорни обрасци од наставникот;</li> <li>• Практично изведување на примери на играорни обрасци од учесниците;</li> <li>• Видео презентација на теренска снимка од орот Рамно велешко;</li> <li>• Слушање оригинална мелодија на орот Рамно велешко;</li> </ul>	

<b>Цели:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Да стекнат сознанија за етнолошките и етнокорелолошките сегменти на ората од Источно играорно подрачје;</li> <li>• Да се запознаат со играорната структура на орото преку синхронизирани вежби од орото;</li> <li>• Да ги совладаат демонстрираните играорни обрасци;</li> <li>• Да се запознаат и да ги совладаат стилските карактеристики на орото ( позиција на раце, стил на играње, позиција на тело );</li> <li>• Да ја запознаат музичката содржина на орото;</li> <li>• Да ја препознаат метроритмичката структура на орото;</li> <li>• Да се поттикнат на дискусија.</li> </ul>	
<b>Наставни методи:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- метод на усно излагање;</li> <li>- метод на набљудување;</li> <li>- метод на практична демонстрација;</li> <li>- метод на слушање;</li> </ul>
<b>Форми</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- индивидуална работа;</li> <li>- работа во парови;</li> <li>- работа во помали групи;</li> <li>- работа со цела група;</li> <li>- движење од координатни точки и движење во круг</li> </ul>
<b>Наставни средства</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ДВД материјал;</li> <li>- ЦД плеер;</li> <li>- ЦД со теренска снимка од орото;</li> <li>- Инструмент за корепетиција-тапан</li> </ul>
<b>ВОВЕДЕН ДЕЛ НА ЧАСОТ (10 минути) :</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Наставникот одредува учесник за загревање на останатите учесници со гимнастички вежби;</li> <li>- Наставникот ги запознава учесниците со карактеристиките на Источното играорно подрачје и орото Рамно велешко;</li> </ul>	

**ГЛАВЕН ДЕЛ НА ЧАСОТ (30 минути):**

- Учесниците го следат аудио-видео материјалот со теренска снимка на орото Рамно велешко;
- Наставникот ги запознава со стилските карактеристики на орото преку практична демонстрација на позиции на телото (раце, глава, нозе, стапала);
- Учесниците преку метод на практична демонстрација го следат наставникот;
- Наставникот ги дели учесниците според координатни точки од каде ќе ги повторуваат и совладуваат демонстрираните примери (индивидуални и паровна форма);
- Учесниците во групна форма го одигруваат орото Рамно велешко;

**ЗАВРШЕН ДЕЛ (5 минути)**

- Учесниците прават групна сценска презентација на орото Рамно велешко со корепетиција;
- Вежби за истегнување од страна на учесниците.
- Излагање на мислење пред учесниците за резултатите од одржаниот час



## 2. Етнокорееолошка методска анализа на играорните содржини од сценската адаптација

ЕТНОКОРЕОЛОШКА МЕТОДСКА АНАЛИЗА НА ОРОТО ИБРАИМ ОЏА	
назив на оро	Ибраим оџа, Бог да го бие; Дели Насув; Насувот; Чамчето,
играорно подрачје	Источно играорно подрачје
етнички предел и подпредели	Азот, Клепа, Северни велешки села, Гроот
место	Град Велес
Извори	<p>Јаневски В.(2010). <i>Етнoлошки и етно-корееолошки карактеристики на македонските традиционални народни ора – по избрани примери</i>, Магистерски труд на Институтот за Етнологија и антропологија, Природно-математички факултет во Скопје;</p> <p>Џимревски, Б.(1988). <i>Инструменталната народна музика во Титоввелешко</i>, МФ, XXI, број 42, Скопје.; Џимревски, Б.(1985). <i>Чалгиската традиција во Македонија</i>, Македонска книга, Скопје.; Димовски, М.(1977). <i>Македонски народни ора од репертоарот на Ансамблот за народни игри и песни Танец</i>, Институт за фолклор, книга 2, Скопје; Линин, А.(1978) <i>Македонски инструментални орски народни мелодии</i>, Институт за фолклор, Скопје; Дунин, И.Е.Вишински, С.Димовски, М. (1969). <i>Македонски народни плесови</i>, Загреб.</p>
Соговорници	група соговорници од градот Велес, селата Нежилово, Бузалково, С`лп, Теово.

<b>Опис на орото</b>	умерено-брзо оро со изразено балансирање на нозете, со мирни и одмерени чекори и акцентирани преплети. Во брзиот дел се појавуваат потскоци кон горе.
<b>Играчи</b>	мажи и жени
<b>Облик и форма</b>	се игра во отворен круг, орото при играњето се движи и кон десно и кон лево, а во третиот играорен обрзец се игра кон центарот на кругот.
<b>Држење на рацете</b>	држењето е за раце во полусвиена форма, подигнати во висина на рамениците, а во некои случаи, кај мажите се сретнува држење за рамо и слободно пуштени раце.
<b>Карактер</b>	соборско оро
<b>Потекло</b>	според истражувањата и литературните извори, орото се води како автохтоно оро, познато и во селската и градската орска традиција.
<b>Музичка придружба</b>	во селската орска практика се сретнува во изведба на традиционални инструменти (гајда; тапан и две зурли) во градската традиција со чалгиски инструменти (канон,ут, џумбуш, виолина - ќемане, дајре)
<b>Метроритмичка структура</b>	12/8 ( 3+2+2+3+2); 13/16 (3+2+3+3+2 )
<b>Мелографски запис</b>	Во прилог
<b>Кинетографски запис</b>	Во прилог
<b>Содржина на играорниот образец</b>	телото е свртено полудесно, а тежината на телото е на лева нога. Во првиот играорен образец се јавува ниско, балансирано подигнување на левата нога на полустапало со подигнување на десното колено кон

	<p>напред и три предни преплети на лева нога, движејќи се кон десно. Вториот играорен образец е со иста содржина како и првиот, а разликата е во тоа што се игра со телото свртено полулево, движејќи се кон лево. Третиот образец содржи подигнување на десното колено кон центарот на кругот и преден преплет кон центар со лева нога, потоа подигнување на левото колено кон центар и преден преплет на десна нога кон центар. Темпото постепено се забрзува, со што градира и образецот, а ниските балансиран чекорења во првиот, вториот и третиот играорен образец се заменуваат со потскоци кон горе.</p>
--	--

ЕТНОКОРЕОЛОШКА МЕТОДСКА АНАЛИЗА НА ОРОТО АДАНА	
назив на ороото	Адана; Аданото, Шаинот
играорно подрачје	Источно играорно подрачје
етнички предел и подпредели	Азот, Клепа, Северни велешки села, Гроот
место	Град Велес
Извори	Фирфов, Ж. и Пајтонџиев, Г. (1953). <i>Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија</i> , Книгоиздателство „Кочо Рацин“, Скопје; Џимревски, Б. (1985). <i>Чалгиската традиција во Македонија</i> , Македонска книга, Скопје; Димовски, М. (1977). <i>Македонски народни ора од репертоарот на Ансамблот за народни игри и песни Танец</i> , Институт за фолклор, книга 2, Скопје;
Соговорници	група соговорници од градот Велес, и селата Голозинци, Скачинци, Нежилово, С`лп.
Опис на ороото	се игра бавно, со постепено забрзување на играорниот образец
Играчи	мажи
Облик и форма	се игра во отворен круг, ороото при играњето се движи кон десно.
Држење на рацете	во бавниот дел држењето е за рамо, а во брзиот дел држењето може да биде за раце во полусвиена позиција или слободно пуштени;
Карактер	сборско оро
Потекло	според истражувањата и литературните извори, ороото се води како автохтоно оро, повеќе познато во селската во однос на

	градската орска традиција.
<b>Музичка придружба</b>	изведувано во состав на чалгиски инструменти (градска средина) и во состав на традиционални инструменти тапан и зурли (селска и градска средина).
<b>Метроритмичка структура</b>	4/4 (2+2)
<b>Мелографски запис</b>	Во прилог
<b>Кинетографски запис</b>	Во прилог
<b>Содржина на играорниот образец</b>	<p>Во почетната позиција играорците се наместени во полукруг, свртени кон центарот на кругот. Телото се врти полудесно, тежината е на лева нога, а десната нога прави чекор кон напред полудесно на цело стапало. Левата нога се подигнува напред, свиена во коленото за 90°, а десната нога прави два баланси еден по друг. Левата нога прави чекор назад на цело стапало, а десната се подигнува за 90°. Левата нога прави два баланси еден по друг. Се изигруваат уште два играорни обрасци наизменично и на десна и на лева нога.</p> <p>Во вториот играорен образец, десната нога прави чекор кон напред полудесно, а левата нога се испружува напред полудесно и со петицата отсечно замавнува назад полудесно, близу до десното колено. Следниот образец левата нога чекори полудесно напред, десната се испружува и со петицата замавнува назад кон левото колено, како во вториот образец. Се повторува наизменично и на десна и на лева нога.</p> <p>Во третиот образец, телото е полудесно и</p>

	<p>десната нога чекори напред, а со левото колено се клекнува со испужена нога кон назад. Следи чекорење со десна нога кон напред,телото свртено кон центар, а левата се подигнува напред за 45°. Се повторува уште еднаш исто како во третиот образец.</p> <p>Во четвртиот образец темпото се забрзува и се игра образец од право оро. Телото е свртено полудесно, подскок на лева нога, и наизменичен трочекор со украс на нозете кон напред за 45°. Ороводецот има најголема слобода во изразувањето и во одреден момент на четвртиот образец може да направи клек и вртење за 360°.</p>
--	---

<b>ЕТНОКОРЕОЛОШКА МЕТОДСКА АНАЛИЗА НА ОРОТО РАМНО ВЕЛЕШКО ОРО</b>	
<b>назив на оро</b>	Рамно велешко оро; Правото; Невестинското; Рамното; Женско оро; Купурлика; Женско рамно; Женско велешко.
<b>играорно подрачје</b>	Источно играорно подрачје
<b>етнички предел и подпредели</b>	Азот, Клепа, Северни велешки села, Гроот
<b>место</b>	Град Велес
<b>Извори</b>	<p>Димовски М.(1973)., <i>Прилог кон проучување на варијантите на ората и ороводните песни од типот - лесното во Струга и Струшко</i>, МФ, бр.11, Скопје;</p> <p>Линин, А.(1978). <i>Македонски инструментални орски народни мелодии</i>, Институт за фолклор, Скопје.</p>
<b>Соговорници</b>	група соговорници од градот Велес, селата Нежилово, Бузалково, С`лп, Ореше, Голозинци.
<b>Опис на оро</b>	се игра со едноставно чекорење, мирно, елегантно
<b>Играчи</b>	Само жени или во некои прилики и жени и мажи
<b>Облик и форма</b>	се игра во отворен круг, оро
<b>Држење на рацете</b>	држењето е за раце во полусвиена форма подигнати во висина на рамениците .
<b>Карактер</b>	Обредно и соборско оро
<b>Потекло</b>	според истражувањата и литературните извори, оро се води како автохтоно оро, познато и во селската и градската орска традиција.

<b>Музичка придружба</b>	во руралната орска практика се сретнува во изведба на традиционални инструменти (гајда; тапан и две зурли), а во градската традиција со чалгиски инструменти (канон, ут, џумбуш, виолина, кларинет, дајре)
<b>Метроритмичка структура</b>	7/8 (3+2+2) како Рамно велешко; 4/4 (2+ 2) како Женско велешко, Женско рамно, Правото.
<b>Мелогографски запис</b>	Во прилог
<b>Кинетографски запис</b>	Во прилог
<b>Содржина на играорниот образец</b>	Телото е свртено полудесно, во првиот такт чекор напред полудесно со акцентирано згазнување на десната нога, чекор напред полудесно со левата нога пред десната, во вториот такт повторно чекор полудесно со десната нога, а левата нога се испружува кон центар пред десната нога, благо допирајќи ја земјата со предното стопало. Во третиот такт телото ја задржува позицијата полудесно, а тежината се префрлува на левата нога која прави чекор кон назад паралелно до десната нога. Десната нога се испружува напред кон центарот благо допирајќи ја земјата со предното стопало.



<b>ЕТНОКОРЕОЛОШКА МЕТОДСКА АНАЛИЗА НА ИГРАТА МАВИЛИ</b>	
<b>назив на играта</b>	Мавили; Мавиле; Мавели; Мавилим
<b>Етнички предел/подпредел</b>	не се сретнува
<b>место</b>	Град Велес
<b>Извори</b>	Емпириски аудио-видео материјал од теренско истражување; Radovanović, V.и, Mihailović, M.(1998). Životni ciklus- običaji kod Jevreja, Savez jevrejskih opština Jugoslavije, Jevrejski istorijski muzej Beograd.
<b>Соговорници</b>	Група соговорници од градот Велес и соговорници од Еврејската заедница во Скопје.
<b>Опис на играта</b>	Синкретична игра од традиционална турска песна и обредна свадбена игра со драмски елементи и реквизити.
<b>Играчи</b>	Солистички улоги на невеста и младоженец и останати машки и женски учесници во играта.
<b>Облик и форма</b>	Се игра во отворен круг, во чија централна позиција се наоѓаат невестата и младоженецот, а околу нив во слободна форма се поставени останатите директни и индиректни учесници.
<b>Држење на рацете</b>	Невестата и момчето во одреден момент се држат за раце, а останатите индиректни учесници ракоплескаат.
<b>Карактер</b>	Обредна-свадбена игра
<b>Потекло</b>	Според теренските истражувањата, играта се води како автохтона, позната само во градскиот центар Велес

<b>Музичка придружба</b>	Изведбата на традиционалната турска песна <i>Мавили</i> е со чалгиски инструменти (канон, ут, џумбуш, виолина- ќемане, дајре), а како свадбена игра од почетокот на 80-тите години, се изведува со фабрички инструменти (труба, саксофон или кларинет, гитара, хармоника, синтисајзер и сл.)
<b>Метроритмичка структура</b>	рубато ритам и 4/4 ритам во рефренскиот дел.
<b>Мелографски запис</b>	Во прилог
<b>Кинетографски запис</b>	Во прилог
<b>Содржина на играта</b>	Дејството започнува кога еден од музичарите ги повикува присутните гости да се соберат во средина на салата каде се поставуваат два стола, на кои седнуваат невестата и момчето свртени во позиција еден наспрема друг. Околу столовите застануваат другарите на момчето, односно машки лица кои физички се спремни да ги подигнуваат младоженците. На знак на музичарот започнува песната <i>Мавили</i> , а сите присутни клечат насобрани околу столовите на младите, чекајќи да започне рефренскиот дел. Кога се пее рефренот сите кои клечеле, стануваат и започнуваат да плескаат со рацете, играјќи во место, во слободна, индивидуална форма, додека младоженците се подигнати во воздух, кревајќи ги горе-доле во ритамот на песната. Најчесто овие чинови на клекнување и подигнување се повторуваат по три пати, водени од музичарите.

### 3. Вокални содржини

#### песна бр.1 – Сејмен да шетам низ Бузаана

##### Текст:

*„Што ми е мило мамо, мило ем, драго,  
Сејмен да шетам мамо, низ Бузаана,*

*Сал да го видам мамо, белото Маре,  
Белото Маре мамо, на Цинциеви.*

*Дали го носи мамо, тој широк ф`стан  
Шо го кроевме мамо, девет другари.*

*Аршин по аршин мамо, девет аршина,  
а Ѓоше недал мамо, ни еден аршин.*

*И тој го зеде мамо, белото Маре,  
А јас да пукнам мамо, ич не се жалам.<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> Орце Маневски, роден 1954 г. во с. Стари Град, Азот, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

## Песна бр. 2 – Бог да го бие, тој Ибраим оца

Текст:

*Бог да го бие и да го убие  
Тој Ибраим оца баш арамија,  
Баш арамија, Мелничка планина*

*Тој ми пособрал, верна дружина  
Верна дружина, до дваесет и пет  
Млади момчиња, арнаутчиња*

*Па ми испаднал баш арамија,  
Баш арамија, Мелничка планина  
Мелничка планина, Изворската каза*

*Неговата мајка абер му пратила  
Како да знаеш сину Ибраиме,  
Како да знаеш дома да не идеш*

*Тебе те чекајат твоите душмани,  
Твоите душмани сите Мелничани,  
Сите Мелничани, Долноврановчани*

*Тебе те сакајат, сину Ибраиме  
Каде да те најдат, глава да ти земат  
Глава да ја земат, на кол да ја стават*

*Глава да ја земат, на кол да ја стават  
Кожа да ја дерат, слама да ја п`лнат  
Слама да ја п`лнат, на неја да спијат.<sup>60</sup>*

---

<sup>60</sup> Орце Маневски, род. 1954г. во с. Стари Град, Азот, живее во Велес, сопствени теренски истражувања.

### Песна бр.3 – Мавили

Текст:

*Аман аман еј ѓенун аман  
Бирисинин јан'е'н'да  
Ч'лм'ш ѓунлен каренфил  
Хепимиз делим инледим мавилим,  
Мавилим, мавилим  
Гел,гел, гел, гел, гел мавилим*

-----

*Аман аман еј ѓенун аман  
Бирисинин јан'е'н'да  
Ч'лм'ш ѓунлен каренфил  
Бејази да ѓузел, караси да ѓузел,  
Делим инледим мавилим,  
Мавилим, мавилим  
Гел, гел, гел, гел, гел мавили*

-----

*Аман, аман, еј ѓузел оф аман,  
Денеска сите тука се собравме за среќа и радост на младенците,  
К`смет да биде, ногу среќни да бидат,  
Со машко дете догодина  
и за тоа да кажеме  
Мавили, мавили....гел, гел, гел, гел, гел мавили...*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Али Алиов, рден 1950 год. во Велес, долгогодишен мизичар на кларинет, живее во Велес, сопствено теренско истражување.

#### 4. Мелографски записи

Назив на марш: Невестински марш

Место: град Велес

Етнички предел: Азот



<sup>62</sup> Мелографскиот запис на Невестинскиот марш го направи м-р Тимко Чичаковски

Назив на оро: Пречек оро

Место: град Велес

Етнички предел: Азот



---

<sup>63</sup> Мелографскиот запис на Пречек оро го направи м-р Тимко Чичаковски

Назив на оро: Адана

Место: град Велес

Етнички предел: Азот



<sup>64</sup> Мелографскиот запис на оро то Адана го направи м-р Тимко Чичаковски



Назив на песна: Белото Маре на Цинциови

Место: град Велес

$\text{♩} = 224$



Што ми е \_\_\_\_\_ ми ло ма мо ми ло \_\_\_\_\_ ем \_\_\_\_\_ дра го \_\_\_\_\_

сеј мен да \_\_\_\_\_ ше там ма мо низ бу \_\_\_\_\_ за \_\_\_\_\_ на. \_

Сал да го видам мамо, белото Маре,

Белото Маре мамо, на Цинциови.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Мелографскиот запис на песната „Белото Маре на Цинциови“ го направи Мелита Илиевска.

Назив на оро: Рамно велешко

Место: град Велес

Етнички предел: Азот

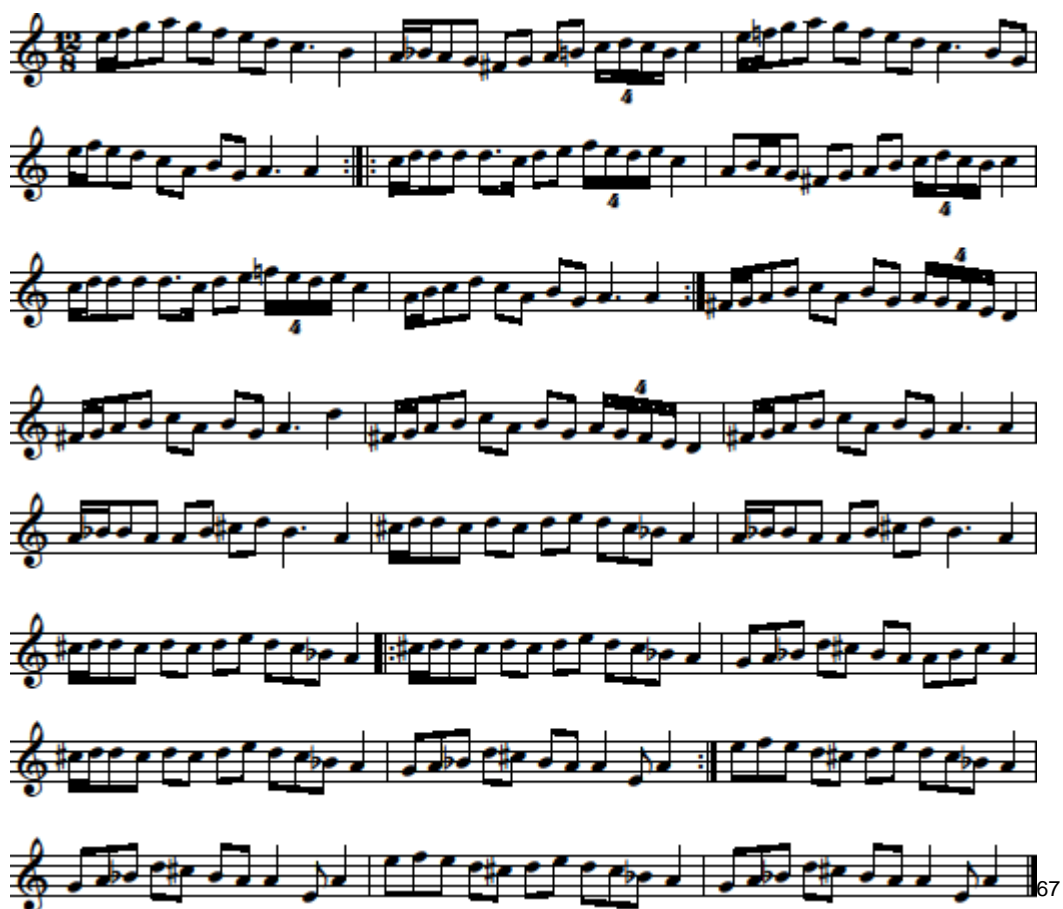


<sup>66</sup> Мелографскиот запис на орото Рамно велешко го направи м-р Тимко Чичаковски.

Назив на оро: Ибраим оџа

Место: град Велес

Етнички предел: Азот



<sup>67</sup> Мелогографскиот запис на орото Ибраим оџа го направи м-р Тимко Чичаковски.

Назив на песна: Мавили

Место: Град Велес

импровизација

Ам ан, ам ан сј гу ну ам ан би ри си нин јан' г'н  
да ч' м'ли гул леп ка рен фи л хе пи миз де лим ил ле дам  
ма ви лим ма ви лим ма ви ли м ѓел ѓел ѓел ѓел  
припев  
ѓел ма ви лим

68

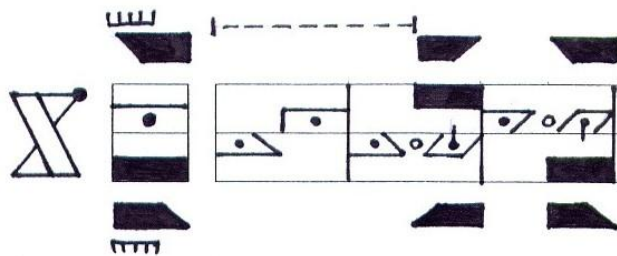
<sup>68</sup> Мелографскиот запис на играта Мавили го направи м-р Тимко Чичаковски

## 5. Кинетографски записи

Назив на оро: Рамно велешко<sup>69</sup>

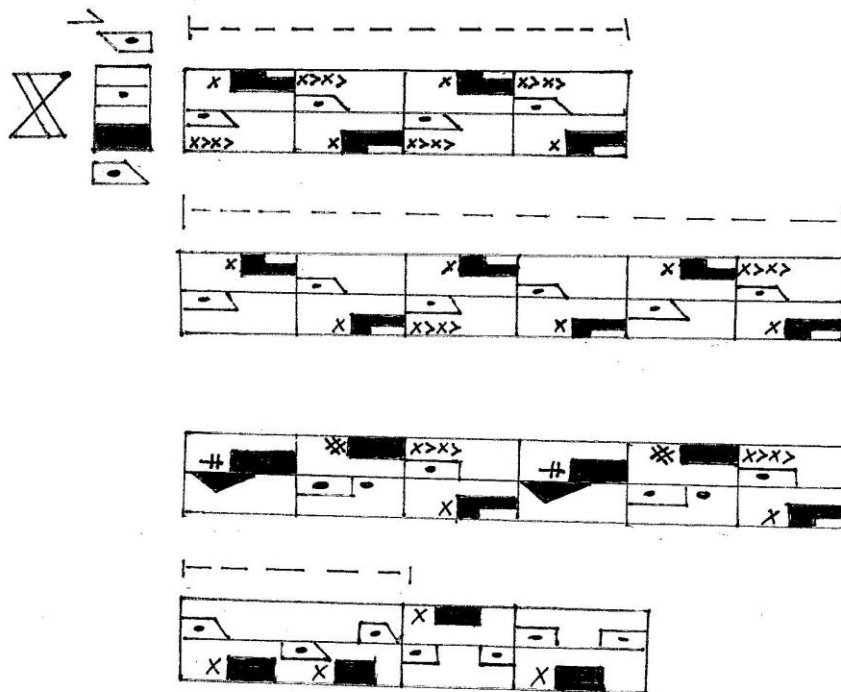
Место: град Велес

Етнички предел: Азот



<sup>69</sup> Кинетографскиот запис за орото Рамно велешко го направи Сашко Атанасов

**Етнички предел: Азот**

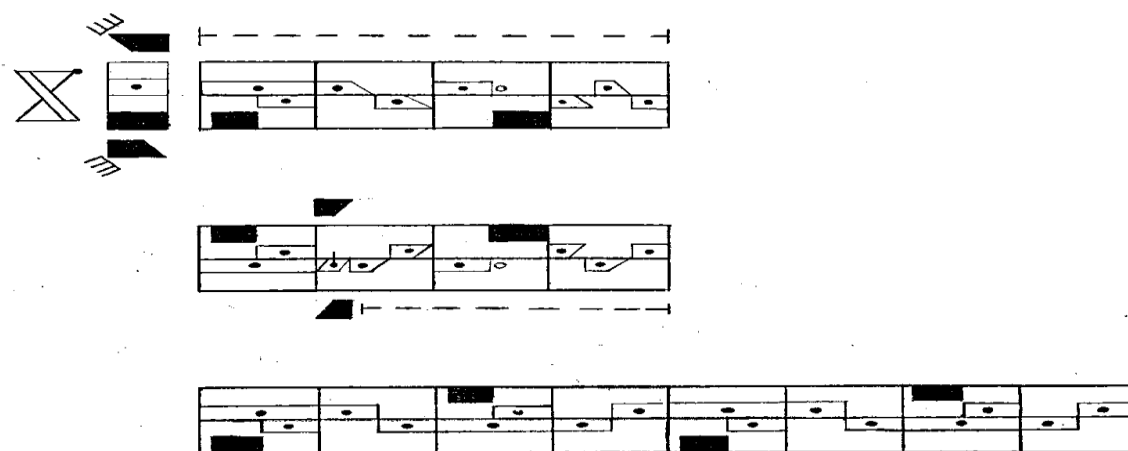


154

Назив за оро: Ибраим оџа<sup>71</sup>

Место: град Велес

Етнички предел: Азот



<sup>71</sup> Кинетографскиот запис за орото Ибраим оџа го направи Сашко Атанасов

## Соговорници:

1. Александра Суботички, родена 1973 година, сопруга на евреин, живее во Скопје и работи во еврејска заедница во Скопје.
2. Али Бекиров, род. 1950 г. во Велес, живее во Велес.
3. Бена Трајкова, родена 1938 г. во Бузалково, мажена во Велес, живее во Ново Село, Скопје.
4. Бисера Зафирчева, родена 1946 година, во Велес, живее во Велес.
5. Боривое Крстев, роден 1938 г. во Скопје, живее во Скопје.
6. Борка Манева, родена 1939 г. во с. Теово, живее во с. Теово и Велес.
7. Властимир Ристовски роден 1939 година во с. Нежилово - Азот, живее во Велес.
8. Галаба Петрова, родена Андова, 1926 година, во Велес, живее во Велес.
9. Димо Ангелоски, роден 1930 г. во с. Ореше, женет и живее во с. Ореше, Азот.
10. Димче Бегинов, роден 1948 г. во Велес, живее во Велес.
11. Зора Ангелоска, родена 1934 г. во с. Ореше, Азот, мажена и живее во с. Ореше.
12. Зора Димоска, род. 1928г. во с. Ореше, Азот, мажена и живее во с. Ореше.
13. Кирил Илиев род. 1940 г. во Велес, живее во Велес.
14. Крсто Крстов, род.? Во с. Теово, живее во с. Теово - Азот.
15. Лазар Танев, род. 1963 г. во Велес, живее во Велес.
16. Љубица Јанковска, родена 1931 година во село Нежилово, мажена и живее во село Нежилово.
17. Миле Трајков, роден 1941 г. во с. С`лп, живее во Ново Село, Скопје.
18. Мирјана Бегинова, родена 1953 г. во Велес, живее во Велес.
19. Мирјана Смилевска, род. 1945 г. во Велес, мажена и живее во Велес.
20. Мите Нешовски, род. 1930 г. во с. Нежилово, живее во с. Нежилово, Азот.
21. Нада Гугинова, родена 1942 г. во с. Ораовец - Азот, живее во Велес.
22. Никифор Смилевски, род. 1938 г. во Велес, живее во Велес.
23. Орце Маневски, роден 1954 г. во с. Стари Град, Азот, живее во Велес.
24. Орце Панов, роден 1939 г. во с. Скачинци- Клепа, живее во Велес.



25. Петре Гугинов, роден 1943 г. во Велес, живее во Велес.
26. Санда Саркисјан, родена 1951 г. во Драчево, живее во Драчево, сопруга на Евреин.
27. Снежана Илиева, род. 1948 г. во Прилеп, мажена, од 1972 г. живее во Велес .
28. Тасија Коцевска, род. 1926 г. во с.Оморани, мажена и живее во с. Богомила, Азот.
29. Фанија Бекирова, род. 1953 г. во Радовиш, мажена и живее во Велес.

## ПРИЛОГ НА ФОТОГРАФИИ



Сл. 1 Рамно велешко оро со чалгија, Распеани велешани, 1972 г., Велес



Сл.2 Распеани велешани, Велес, 1972г.



Сл.3 Одење по невеста, Распеани Велешани, Велес, 1972 г.



Сл.4 Свадбена поворка, Велес, 1972г.



Сл.5 Свадба во црква св. Пантелејмон, Велес, поч. на XX век



Сл.6 Фамилија Боцеви, Велес, поч. на XX век





Сл.7 Свадба на Родна и Ѓорѓи Петрушевиќи, Велес, 1919г.



Сл.8 Свадба на фамилија Пеливанови, црква св. Богородица, Велес, 30-тите год. на  
XX век



Сл.9 Чеиз за невеста во касела, Велес, крај на XX век





Сл.10 Ало Тончова чалгија, Велес, 1972г.



Сл.11. Ало Тончова чалгија, Велес, 1972г.





Сл.12 Свадба на Димче Бегинов, дајре- Гргурот, Велес, 1977год.



Сл.13 Тајфата на Евас Мачев, Велес, 1977 г.



Сл. 14 Оро Ибраим оца, Ресторан Сина сала, Велес, 1991г.



Сл. 15 Оро Рамно велешко, ресторан Сина сала, Велес, 1991г.

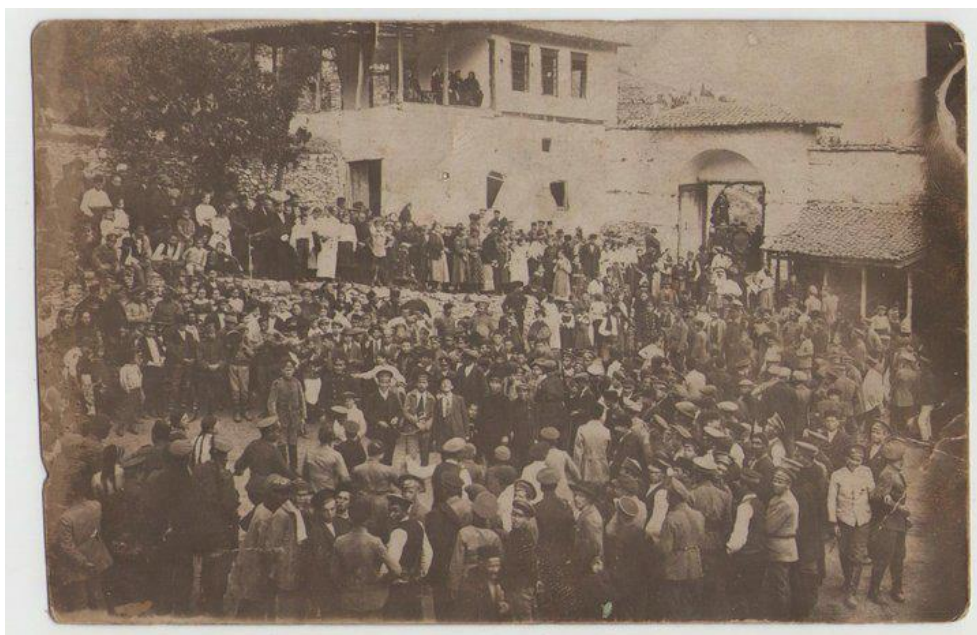


Сл. 16 Свадебна игра Мавили, Мотел Лозар, Велес, 2011г.



Сл.17 Свадебна игра Мавили, Мотел Лозар, Велес, 2011г.





Сл.18 Собор во манастир св. Димитрија, Велес, 1918 год.



Сл.19 Дефиле низ Велес, средина на XX век



Сл.20 Воена парада низ Велес, 1919 год.



Сл.21 Маало Варналиеви, Велес, 90-тите год. од XX век

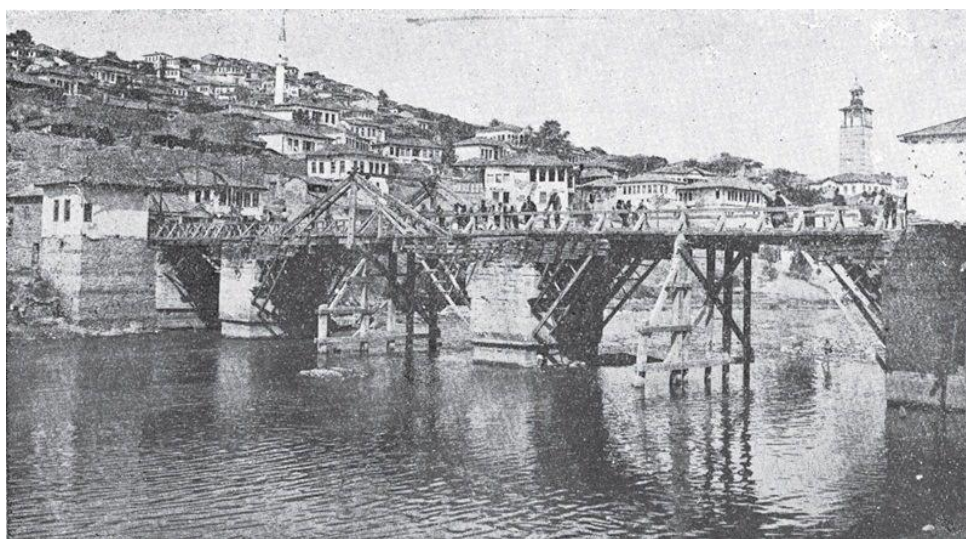


Сл.22 Маало Сармаале, Велес, средина на XX век

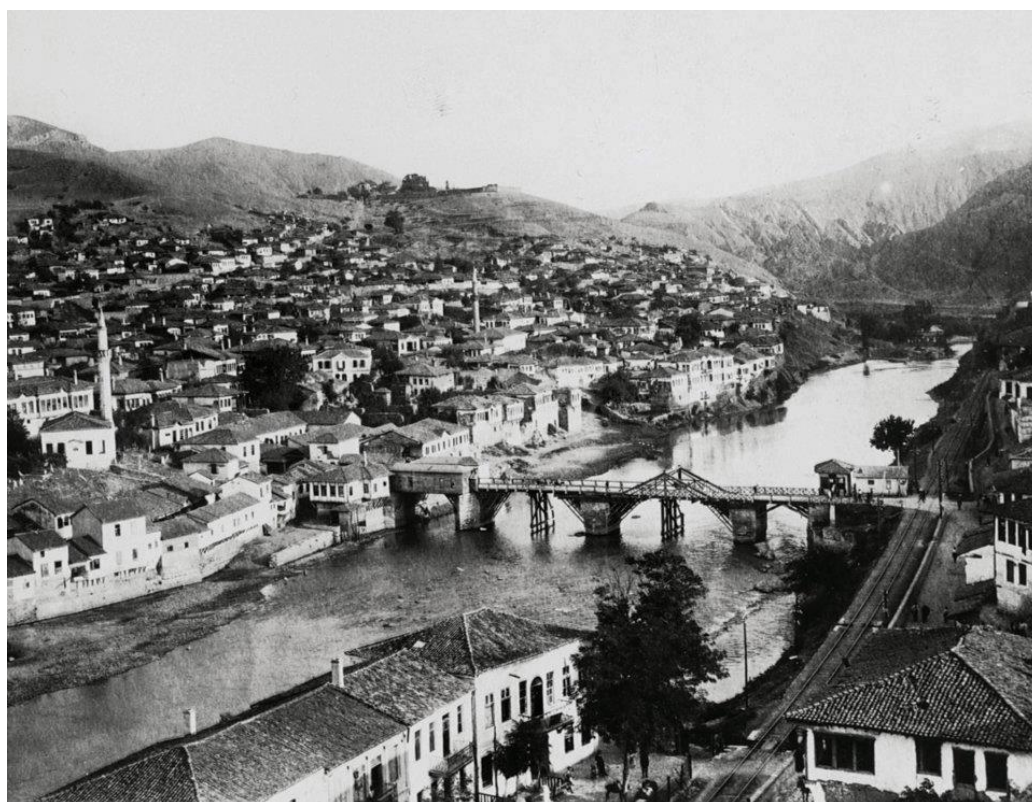


Сл.23 Маало Којник, Велес, 1886 год.





Сл.24 Стар мост, Велес, 1919 год.



Сл.25 Панорама на Велес, 1919 год.



Сл.26 Носија за млади мажи – Азот, поч. на XX век



Сл.27 Носија за жени – Азот, средина на XX век





Сл.28 Гајдација од с. Чичево-Клепа, 1963 год.



Сл.29 Свирачи од с. Богомила, Азот, 1936 г.



Сл.30 Василичари од с. Теово, Азот, средина на XX век



Сл. 31 Свадбена поворка, с. Подлес, Клепа, 1960 год.



Сл.32 Право оро, Велес, 1970 год.



Сл.33 Оро Ибраим оџа, Велес, 1968 год.

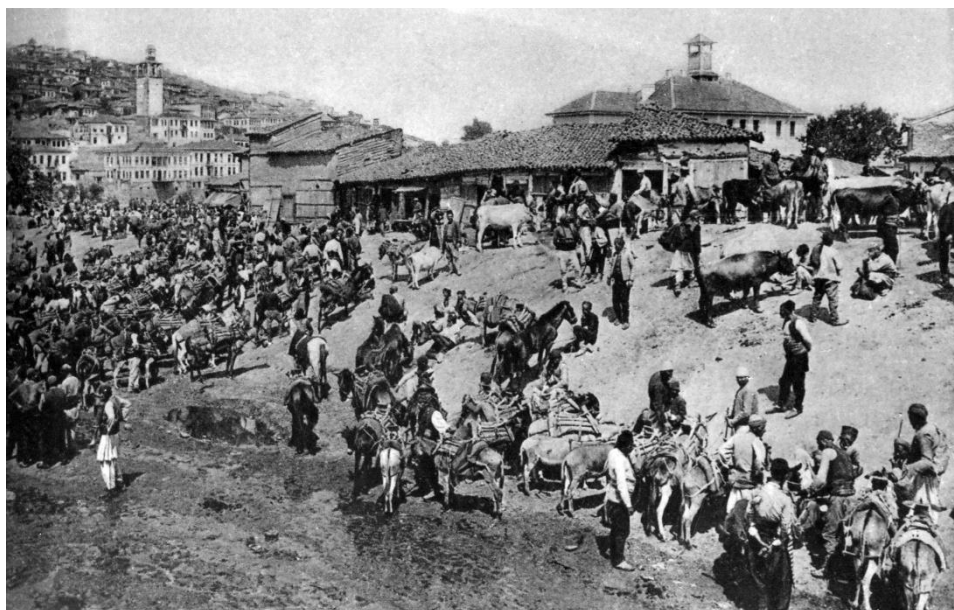


Сл.34 Дефиле во Велес, год.?

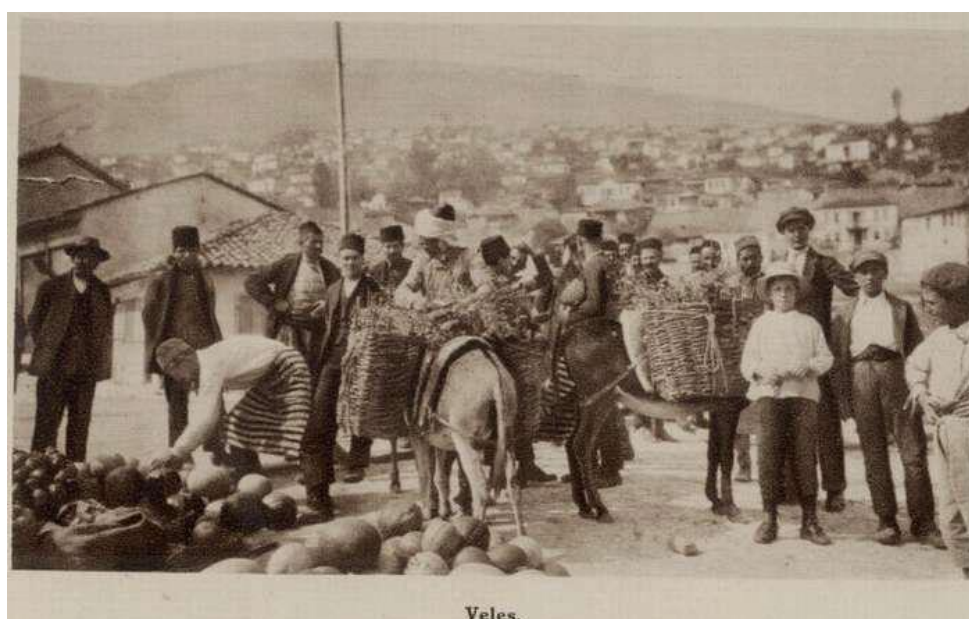


Сл. 35 Корзо во Велес, 80-тите год. на XX век

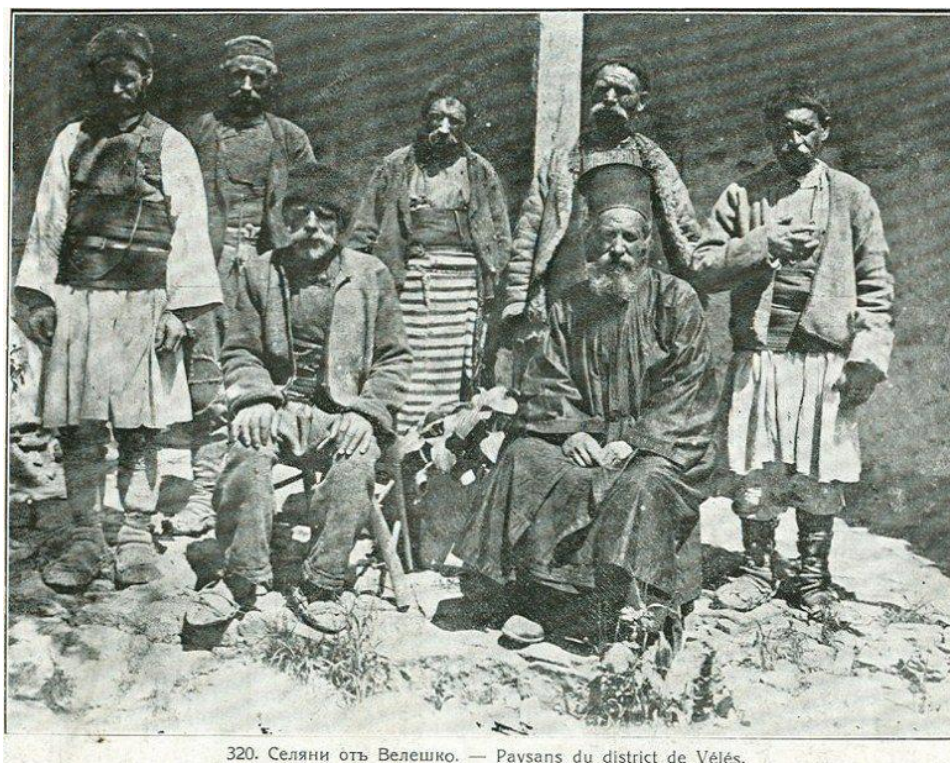




Сл.36 Ат пазар, Велес, поч.на XX век



Сл.37 Пазарен ден во Велес, поч. на XX век



320. Селяни отъ Велешко. — Paysans du district de Vélés.

Сл.38 Селани од околина на Велес, крај на XIX век



Сл. 39 Мажи облечени според мода „ала Турка“, Велес, крај на XIX век





Сл.39 Елек- горна женска облека од алаџа, крај на XIX век



Сл.40 Полка – горна женска облека од кадифе, ала Франга, крај на XIX и поч. на XX век



Сл. 41 Велешка фамилија - Анастасија и Иле Бакалчето, 1918 г.



Сл. 42 Занаетчии од Велес за празникот Василица, манастир св. Димитрија, 70-тите год. на XX век





Сл. 43 Занаетчии во Велес, поч. на XX век



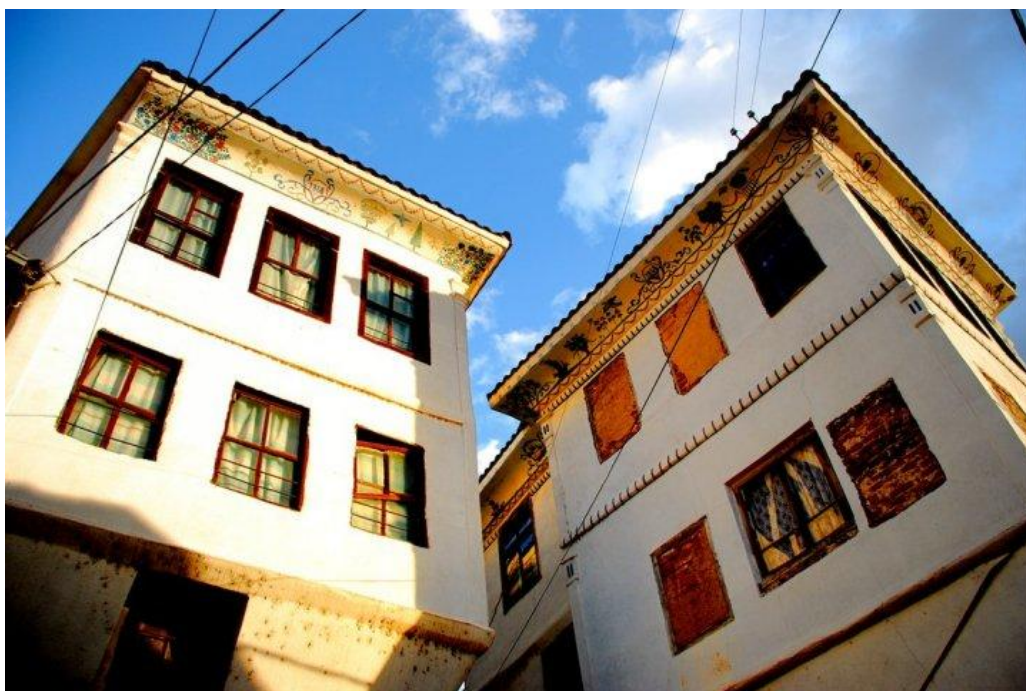
Сл. 44 Улица Крал Петар, Велес, поч. на XX век



Сл.45 Распеани велешани- Охридски староградски средби, 1977 г.



Сл.46 Распеани Велешани, Охридски староградски средби, 1980г.



Сл.47 Куќата на Варналиеви, Велес, 2010 г.



Сл.48 Куќата на Васил Главинов, Велес, 2009г.





Сл.49 Изработка на носите за сценската адаптација- работилницата на Доста Љотевска, 2013г.



Сл.50 Изработка на носите за сценската адаптација- работилницата на Доста Љотевска, 2013г.



Сл.51 Костим проба, ДМБУЦ „Илија Н.Луј“,Скопје, 2013 год.



Сл. 52 Градска облека според стилот „ала Франга“ од Велес, почеток на XX век

## Користена литература

1. Георги, Абрашев. (2001). *Композиция и форми на танца*, Вулкан-4, София.
2. Оливера, Васић. (2004). Трагови, *Етнокореологија*, Београд.
3. Оливера, Васић. (2005). Сечање-Даница и Љубица Јанковић, *Етнокореологија*, Сечање, Београд.
4. Боне, Величковски. (1988). Библиографија на фолклорните и етнографските материјали за Титов Велес и Титоввелешко, *Македонски Фолклор*, XXI, 42, Скопје.
5. Петар, Влаховић. (1973). Етнички процеси у Македонији, *Гласник Етнографског Музеја*, 36, Београд.
6. Михајло, Димовски. (1977). *Македонски народни ора, од репертоарот на Ансамблот за народни игри и песни Танец*, Институт за фолклор, 2, Скопје.
7. Татијана, Жежељ, Каличанин. (2008). *Македонски свадбени обичаи и песни*, Камелеон, Скопје.
8. Ѓорѓи, Здравев. (1988). Текстилното народно творештво и народната носија во Титоввелешко, *Македонски Фолклор*, XXI, 42, Скопје.
9. Ѓорѓи, Здравев. (1996). *Македонски народни носии 1*, Матица македонска, Скопје.
10. Соња, Здравковска-Џепароска. (2003). *Балетска драматургија*, Факултет за драмски уметности, Скопје.
11. Слободан, Зечевић. (1983). *Српске народне игре, порекло и развој*, Етно-графски Музеј, Београд.
12. Данчо, Зографски. (1961). Стопанскиот живот на Велес во XIX и почетокот на XX век, *Сто години велешка гимназија*, Титов Велес.
13. Иван, Ивановъ. (1931). *Български старини изъ Македония*, София.
14. Ivan, Ivancan. (1996). *Narodni plesni obicaji u Hrvata*. Hrvatska matica iseljenika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.
15. Ivan, Ivancan. (1971). *Folklor I scena*, Prirucnik za rukovodioce folklornih skupina, Zagreb.
16. Елзи, Иванчиќ-Дунин, Станимир, Вишински. (1995). *Ората во Македонија, сценски дел*, Танец, Скопје.

17. Елзи, Иванчиќ-Дунин, Станимир, Вишински, Михајло, Димовски. (1969). *Македонски народни плесови*, Загреб.
18. Ана, Илиева. (2007). *Теория и анализ на фолклорниот танц, Принцип на формообразувањето во българскиот танцов фолклор*, Академично издателство „Проф.Марин Дринов“, София.
19. Илина, Јакимовска. (2009). *Телото*, Етнологско - антрополошка студија, Слово, Скопје.
20. Владимир, Јаневски, Анкица, Витанова, Благица, Илиќ. (2008). *Танци и народни ора*, Прирачник за наставата по изборниот предмет Танци и народни ора, Биро за развој на образованието, Скопје.
21. Владимир, Јаневски. (2013). *Етнологски и етнокореолошки карактеристики на македонските традиционални народни ора*, Скопје.
22. Владимир, Јаневски. (2011). Техники и методи при етнокореолошки истражувања, *Зборник на трудови III*. Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола.
23. Владимир, Јаневски. (2012). Подготовка на сценска адаптација. *Зборник на трудови IV*. Семинар за традиционална музика и игра, Илинденски денови, НУ Центар за култура, Битола.
24. Љубица и Даница, Јанковић. (1948). *Народне игри IV*, Београд.
25. Љубица, Јанковић. (1970-1971). Стање орски традиции у разним деловима света, *Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, XIX-XX*, Београд.
26. Љубица и Даница, Јанковић. (1957). Трагом нашег најстаријег орског културног наслеђа, IV, Порекло састава чалгија, *Гласник етнографског музеја у Београду*, Београд.
27. *Каталог на националниот филмски фонд 1905 – 2000*. (2001). Кинотека на Македонија, Скопје.
28. Иван, Крайничанец. (1914). Свадбарски обичаи и пјесни од Велешко, *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, XXVIII, София.
29. Ангелина, Крстева. (1997). *Прилог кон шапкарскиот занает во Скопје*, Микена, Скопје.



30. Василъ, Кънчов. (1892). Сегашното и недавното минжло на градъ Велесъ: кратъкъ очеркъ, Периодическо списание, *Българското книжовно дружество въ Сръдрцъ*, XXXIX-XL, VIII, София.
31. Александар, Линин.(1978). *Македонски инструментални орски народни мелодии*, Институт за фолклор, Скопје.
32. Трајче, Малинов. (2011). Ало Тончов-Бардот на велешката чалгија, *Магистерски труд*, Факултетот за музичка уметност, Скопје.
33. Оливера, Младеновић. (1973). *Коло Јужних Словена*, Београд.
34. Галаба, Паликрушева. (1996). Етносите и етничките групи во Македонија, *Етнологија на Македонците*, МАНУ, Скопје.
35. Катерина, Петровска-Кузманова. (2002). *Ритуален театар*, Магор, Скопје.
36. Снежана, Петрова-Џамбазова. (2007). *Така се зборува во Велес*, Скопје.
37. Анета, Светиева. (2003). Етнологија на балканските народи и етнички групи, *Скрипта наставни материјали*, Институт за етнологија и антропологија, Природно-математички факултет, Скопје.
38. Анета, Светиева. (2005). Етнографски целини и предели во Македонија. *Скрипта наставни материјали*, Институт за етнологија и антропологија, Природно-математички факултет, Скопје.
39. Јаким, Синадиновски, и Иван, Панов. (1969). Титоввелешките села, *Социоекономски испитувања*, Скопје.
40. Никифор,Смилевски. (1992). *Песната и коренот*, Титов Велес.
41. Игоръ, Валентинович, Смирнов. (1986). *Искусство балетмейстера*, Просвещение,Москва.
42. Методија, Соколоски. (1959). Градот Велес во периодот од околу 1460-1544 година, *Гласник на Институтот за национална историја*, 2,III, Скопје.
43. Веле, Солунчев. (2004). Велигденските празнични игри во Порече, *Дипломска работа*, Завод за етнологија на Природно-математички факултет, Скопје.
44. Лепосава, Спировска. (1988). Современата состојба на свадбените обреди и обичаи во Титоввелешко, *Македонски Фолклор*, XXI, 42, Скопје.



45. Јован, Трифуновски. (1972). Етнографска граѓа из области Бабуне и Тополке, *Bulletin du musée ethnographique de Beograd*, 35, tome.
46. Миленко, С., Филиповић. (1932). Етнолошке белешке из северних велешких села, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, VII, Београд.
47. Миленко, С., Филиповић. (1934). Iz nedavne proslosti Velesa: sta sve moze da se sazna iz jednog parohijalnika, *Гласник Скопског научног друштва*, XII, 7, Одељење друштвених наука, Скопје.
48. Миленко, С. Филиповић. (1935). Етнолошке белешке из северних велешких села: Насеља и порекло становништва, *Српски етнографски зборник*, LI, 28, Београд.
49. Жифко, Фирфов. (1961). Еден век музички живот, *Сто години велешка гимназија*: Општински одбор на ССРНМ, Титов Велес.
50. Жифко, Фирфов, и Ганчо, Пајтонџиев. (1953). *Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија*, Книгоиздателство „Кочо Рацин“, Скопје.
51. Евлија, Челеби. (2007). *Евлија Челеби за Македонија*, Слово, Скопје.
52. Христо, Чочковъ. (1929). Градъ Велесъ, *Историско-географически и народо- стопански очеркъ*, София.
53. Боривое, Џимревски. (1988). Инструменталната народна музика во Титоввелешко, *Македонски Фолклор*, XXI, 42, Скопје.
54. Боривое, Џимревски. (1985). *Чалгиската традиција во Македонија*, Македонска книга, Скопје.